

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE TRANSCULTURELLE D'UN *VARNAM*:

DE L'APPRENTISSAGE À LA PRÉSENTATION

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

JULIE BEAULIEU

DÉCEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

La réalisation de mon projet de recherche a été vécu tel un véritable rite de passage où j'ai pris pleinement possession de ma pratique du *Bharatanatyam*. Ce passage entre l'Inde et ma culture d'origine n'aurait pu se concrétiser sans ma *guru*, Madame Rohini R. Imarati, et ma directrice de recherche, Madame Marie Beaulieu. Toutes deux ont su, par leur présence et leur dévouement, me guider et apporter la lumière nécessaire lors des passages plus sombres. Qu'elles en soient ici remerciées chaleureusement, avec toute mon admiration pour leur carrière respective et l'attention soignée qu'elles portent aux artistes-étudiants. Avoir été si bien entourée lors de la réalisation de mon mémoire est un cadeau précieux, que je considère telle une bénédiction.

## RÉSUMÉ

Le présent écrit constitue le volet théorique du mémoire-interprétation, présenté du 2 au 5 mai 2013 à la Piscine-théâtre, au Pavillon de danse de l'UQAM. Une copie vidéo du volet pratique est disponible au Département de danse de l'UQAM situé au 840 rue Cherrier à Montréal. Le mémoire-interprétation, qui aborde l'étude du *Bharatanatyam*, a pour sujet l'expérience transculturelle d'un *varnam*, de l'apprentissage en Inde jusqu'à sa présentation au Québec. La recherche a été réalisée en trois phases : l'apprentissage en Inde du *varnam*, les répétitions et les présentations au Québec.

Le mémoire est divisé en trois chapitres précédés d'une introduction dans laquelle j'expose le parcours antérieur à ma pratique du *Bharatanatyam* et les motivations qui m'ont amenée à entreprendre un mémoire-interprétation. Le premier chapitre, *L'élaboration de la recherche*, est constitué des éléments élaborés avant la réalisation du projet, c'est-à-dire de la problématique à la pertinence de la recherche. Dans le second chapitre, intitulé *La réalisation de la recherche*, nous entrons au cœur du projet où j'expose l'origine du *Bharatanatyam* et l'origine du *varnam*. Le troisième chapitre, *L'analyse et l'interprétation des données*, est composé des trois phases de la réalisation du mémoire-interprétation et d'une réflexion analytique de l'ensemble du projet de recherche.



## TABLE DES MATIÈRES

|  |     |
|--|-----|
| RÉSUMÉ.....  | III |
| 0.1 Parcours antérieur à ma pratique du <i>Bharatanatyam</i> .....               | 1   |
| 0.2 Motivations à entreprendre un mémoire-interprétation .....                   | 5   |
| CHAPITRE I   |     |
| L'ÉLABORATION DE LA RECHERCHE .....  | 7   |
| 1.1 Problématique .....  | 7   |
| 1.1.1 L'expérience du <i>rasa</i> – l'expérience de la joie .....                | 10  |
| 1.1.2 Transculturalité et métissage .....  | 14  |
| 1.2 But et objectifs.....  | 16  |
| 1.3 Question de recherche.....   | 17  |
| 1.4 Sous-questions de recherche.....   | 17  |
| 1.5 Recension des écrits.....  | 18  |
| 1.6 Cadre théorique.....   | 19  |
| 1.7 Méthodologie.....  | 22  |
| 1.8 Outils pour la collecte des données .....                                    | 24  |
| 1.9 Pertinence de la recherche et limite de l'étude .....                        | 27  |
| CHAPITRE II  |     |
| LA RÉALISATION DE LA RECHERCHE.....  | 28  |
| 2.1 Paradigme de la danse classique indienne .....                               | 28  |
| 2.2 Origine du <i>Bharatanatyam</i> .....  | 29  |
| 2.2.1 Ma pratique du <i>Bharatanatyam</i> comme lieu de rencontre improbable.... | 33  |
| 2.3 Origine du <i>varnam</i> .....   | 35  |
| 2.3.1 Fonction du <i>varnam</i> .....  | 39  |
| 2.3.2 Concepts sous-jacents à la structure du <i>varnam</i> .....                | 40  |
| 2.3.3 Structure du <i>varnam</i> .....   | 43  |

|  |     |
|--|-----|
| CHAPITRE III   |     |
| L'ANALYSE ET L'INTERPRÉTATION DES DONNÉES .....  | 46  |
| 3.1 Les trois phases de la recherche .....   | 46  |
| 3.1.1 Première phase : l'apprentissage du <i>varnam</i> en Inde.....                                     | 46  |
| 3.1.1.1 Rite préparatoire.....   | 48  |
| 3.1.1.2 Apprentissage et transculturalité.....   | 51  |
| 3.1.2 Deuxième phase : les répétitions au Québec.....  | 58  |
| 3.1.3 Troisième phase : les présentations au Québec.....   | 62  |
| 3.2 Le pouvoir du rite préparatoire .....  | 64  |
| 3.3 Le pouvoir de la tradition.....  | 65  |
| 3.4 Le pouvoir du <i>varnam</i> .....  | 66  |
| 3.5 Le pouvoir du rite de passage.....   | 70  |
| 3.6 Conclusion.....  | 72  |
| LEXIQUE.....   | 75  |
| APPENDICE A  |     |
| EXEMPLE D'UN JOURNAL DE PRATIQUE .....   | 78  |
| APPENDICE B  |     |
| EXEMPLE D'UN JOURNAL DU CHERCHEUR .....  | 83  |
| APPENDICE C  |     |
| EXEMPLE D'UN JOURNAL DE VOYAGE.....  | 85  |
| APPENDICE D  |     |
| CODES UTILISÉS DANS L'ANALYSE DES PROCESSUS DE TRANSMISSION<br>ET D'APPRENTISSAGE DU <i>VARNAM</i> ..... | 87  |
| APPENDICE E  |     |
| EXTRAITS D'UNE GRILLE D'ANALYSE D'UN COURS .....   | 89  |
| APPENDICE F  |     |
| QUESTIONNAIRES D'ENTREVUES.....  | 92  |
| APPENDICE G  |     |
| EXEMPLE D'UN VERBATIM D'ENTREVUE .....   | 95  |
| APPENDICE H  |     |
| STRUCTURE DU <i>VARNAM (BHUVANA SUNDARANA)</i> .....   | 100 |
| APPENDICE I  |     |
| EXEMPLES DES DESSINS DE CAROLE VIALLET .....   | 105 |

|  |     |
|--|-----|
| APPENDICE J                                      |     |
| PHOTOS DE LA PRESENTATION DU <i>VARNAM</i> ..... | 107 |
| LISTE DES RÉFÉRENCES.....                        | 109 |

## INTRODUCTION

### 0.1 Parcours antérieur à ma pratique du *Bharatanatyam*

L'art de la danse m'accompagne depuis la petite enfance et est aujourd'hui ma manière « d'être au monde ». Elle est une source inépuisable de découvertes, d'apprentissages et de connaissances. La signification qu'a prise ma pratique de la danse à l'adolescence est déterminante et pose un éclairage important sur mon parcours. En effet, à cette époque la danse est devenue beaucoup plus qu'une activité récréative; elle représentait un exutoire à la tension familiale et créait un espace de recueillement vital, un espace de réconfort. À vrai dire, les effets thérapeutiques et transformateurs se sont intensifiés lors de cet important passage, de l'enfance à l'âge adulte. Dès lors, j'ai pris conscience que la danse me permettait de transformer mon quotidien et de cultiver une paix intérieure. Je peux affirmer que depuis l'adolescence la danse est, à l'image d'un temple, un espace sacré où l'impossible devient possible. Par ma pratique de la danse, je quitte momentanément le quotidien pour me retrouver dans un espace-temps qui assure mon équilibre psychique, physique et émotionnel.

Dans son mémoire *La dimension rituelle de la danse*, Johanne Massé précise que « La danse fonde un temps pur qui se dégage de la succession des phénomènes courants de l'existence. » (1994, p. 59) En ce sens, elle crée un espace de rencontre avec l'absolu, le tout autre, l'innommable. Selon ce point de vue, la danse serait un rite possédant une fonction transformatrice car « La danse a la capacité d'engager l'être dans son intégralité et de promouvoir le changement. » (1994, p. 80) Aussi, comme le précise Massé, la danse « encouragerait la force positive de la propulsion plutôt que la force de la fixité et de la stagnation. » (1994, p. 80) En somme, grâce à sa fonction transformatrice, je reconnais ma pratique de la danse comme un rite

favorisant le contact avec le sacré ayant le pouvoir de me transformer. Je fais ici référence à la notion de sacré au sens où l'entend le philosophe Rudolf Otto. Selon cet auteur, le sacré est d'abord une expérience « d'ordre essentiellement affectif, émotionnel », « une certaine manière d'appréhender le monde (l'univers, l'environnement social, les événements). » (Ménard, 1999, p. 31) Concrètement, il s'agit de « l'intuition vive d'une sorte de *présence* active à la fois mystérieuse et puissante : présence de « quelque chose » [...] qui se manifeste comme provenant d'au-delà des limites habituelles de l'expérience profane, c'est-à-dire de la vie de tous les jours. » (p. 31-32)

La pratique de la danse, pouvant mener au contact du sacré, serait chez moi un rite; un rite religieux. À cet égard, Massé s'appuie sur l'œuvre de Jean Cazeneuve pour démontrer que la danse peut appartenir à trois types de rites : le rite de défense, le rite magique et le rite religieux. Le rite religieux faciliterait une participation à l'énergie du sacré tout en fournissant un encadrement serré qui garantit un retour à la condition humaine. En somme, dit Massé, « Le rite religieux permet [...] l'accès au monde de la puissance sans pour autant menacer l'équilibre individuel ou collectif. Il fait participer à la transcendance sans qu'un abandon de la condition humaine soit nécessaire. » (1994, p. 11) À la lumière de ce qui précède, nous comprenons mieux, à travers le concept de rite religieux, le sens profond que j'accorde à ma pratique de la danse depuis l'adolescence.

Le caractère précieux et dévotionnel de ma relation à la danse m'a propulsée vers des études postsecondaires. Sans aucune hésitation et malgré certaines réticences parentales, je me suis investie avec passion dans mes études collégiales (1991-1993/Collège Montmorency) et universitaires (1993-1996/UQAM) en danse. Mon parcours professionnel a débuté dès la fin de mes études. Afin de poursuivre la démarche artistique entreprise à l'université et d'assouvir mon besoin d'explorer la création chorégraphique, j'ai cofondé le collectif Les Demi-Lunes Violentes. De 1996

à 2006, j'ai créé et interprété au sein de ce collectif six chorégraphies. À titre d'interprète, j'ai travaillé notamment avec Ginette Prévost, Emmanuel Jouthe, Marie-Julie Asselin, Louise Bédard et Roger Sinha. J'ai également participé à des processus de recherche-crédation auprès de Robert Lepage, Felix Ruckert et Paola de Vasconcelos. Cependant après quelques années dans le milieu professionnel, j'ai ressenti le besoin de me ressourcer et de renouveler mon regard sur la danse.

Mon désir de ressourcement est né progressivement au cours de mes premières années de vie professionnelle. J'ai développé, parallèlement à la création chorégraphique et à l'interprétation en danse, un intérêt marqué pour la culture indienne notamment à travers la pratique du yoga et de la méditation. J'y trouvais un espace accueillant où ma démarche spirituelle pouvait s'épanouir, où je sentais toutes les dimensions de mon être s'ouvrir. En bref, mes découvertes liées à ma pratique du yoga et de la méditation me nourrissaient profondément. Conséquemment, elles entraient en résonnance avec une quête de sens dépassant la sphère de la danse contemporaine.

Paradoxalement, plus j'expérimentais les bienfaits du yoga et de la méditation, plus j'observais un malaise s'immiscer dans ma relation avec le milieu de la danse contemporaine. Pour tout dire, je souhaitais m'accomplir professionnellement sans compromettre mon équilibre physique, psychologique et psychique. Je sentais naître en moi le désir d'unir ma quête spirituelle, entamée à travers le yoga et la méditation, à ma pratique dans le milieu professionnel. J'étais à la recherche d'un environnement de travail capable d'accueillir et de valoriser l'intégrité de ma personne. Cependant, l'interchangeabilité des danseurs, la précarité des contrats et l'ingratitude du milieu de la danse liée aux situations d'abus de pouvoir dont j'ai été témoin, me rendaient de plus en plus perplexe quant à mon bien-être. J'ai développé une intolérance grandissante face au non-respect de l'intégrité du danseur. Pour ces raisons, je questionnais le rôle de ma pratique, car la danse n'était plus tout à fait l'espace où se



réalise la rencontre avec le sacré et le transcendant. Cependant, malgré mes inconforts et mes interrogations, je ne pouvais cesser de danser. J'ai compris que ma pratique de la danse ne pouvait plus s'épanouir sans le respect de ma quête spirituelle.

J'entends par quête spirituelle le désir profond qui m'habite de créer des ponts entre toutes les sphères de mon vécu. Il est dit que « La vie de l'homme est constituée de trois dimensions essentielles que la réflexion de tous les temps n'a pas cessé d'approfondir : la vie du corps, du psychisme et de l'esprit. » (Chazaud et Boucaud, 2004, p. 27) Ma quête spirituelle est en vérité un besoin de reconnaissance; reconnaître que mon corps, ma psyché et mon esprit participent à la connaissance de soi. De toute évidence, je me suis retrouvée à l'étape où ma quête ne semblait pas pouvoir s'épanouir dans le milieu de la danse contemporaine.

Dans un article résumant sa recherche de maîtrise au sujet de la danse et la spiritualité, Martyne Tremblay conclut que :

la danse peut être un outil de quête spirituelle lorsqu'elle permet de créer des liens dans le corps, d'unifier le corps, le cœur et l'esprit, d'explorer la sagesse du corps, de favoriser la conscience de soi et de l'environnement, de s'ouvrir au mystère, de repousser les limitations et d'encourager une présence attentive. (2005, p. 15)

Cependant, elle croit que « l'être comme un tout, [...] n'est pas toujours un acquis en danse professionnelle, où le corps est l'outil, et non la personne. » (2005, p. 15) Ceci explique en partie pourquoi je me sentais divisée et inconfortable à laisser libre cours à ma quête spirituelle. Le manque de reconnaissance de « l'être tel un tout » dans ma pratique professionnelle a bien entendu nourri mon malaise, mais il a aussi insufflé à ma pratique un nouvel élan.

Tout bien considéré, la pratique du yoga et de la méditation, jumelée à une quête spirituelle inassouvie dans l'univers de la danse contemporaine, a préparé la venue d'un premier séjour en Inde. Ainsi je peux affirmer que c'est le désir d'unir ma

quête spirituelle à la pratique de la danse qui a guidé mes pas jusqu'au *Bharatanatyam*.

## 0.2 Motivations à entreprendre un mémoire-interprétation

À l'origine de mon mémoire-interprétation, il y a la rencontre avec la tradition du *Bharatanatyam* et avec ma *guru*<sup>1</sup>, Madame Rohini R. Imarati. Tel que nous l'avons vu précédemment, cette rencontre succède à une période de remise en question où ma quête spirituelle demandait à croître à travers non seulement le yoga et la méditation, mais aussi à travers la danse. Après six années de pratique professionnelle à titre de chorégraphe et d'interprète en danse contemporaine, je suis partie une année en Inde. Au cours de ce voyage, de juin 2003 à juin 2004, j'ai amorcé mon apprentissage du *Bharatanatyam* auprès de ma *guru* à Dharwad dans l'état du Karnataka.

Ma rencontre avec Madame Imarati a été déterminante. J'étais alors à la recherche d'un endroit où j'allais pouvoir poursuivre mes apprentissages en *Bharatanatyam* sur le long terme. Je suis allée rencontrer Madame Imarati chez elle et nous avons convenu ensemble d'une période d'essai afin de nous donner le temps de nous apprivoiser. Rapidement, nous avons développé une relation de grande confiance, empreinte d'un respect mutuel. Malgré le fait que je sois d'origine étrangère, Madame Imarati me considère comme l'une de ses disciples à part entière. Mes apprentissages à ses côtés se déroulent dans un contexte non institutionnalisé à travers une relation dite *guru-shishya*, c'est-à-dire de maître à disciple. Dès nos tous premiers échanges, elle me transmet avec passion, amour et dévotion son savoir théorique et pratique.

Depuis 2003, j'ai multiplié les allers-retours entre le Québec et l'Inde afin de perfectionner l'art du *Bharatanatyam* avec ma *guru*. Auprès d'elle, je poursuis un

---

<sup>1</sup> Tous les termes en italique se trouvent dans le lexique à la page 75.



curriculum qui classifie la formation en trois niveaux : junior, senior et *vidwan*. Ce curriculum est rattaché aux évaluations gouvernementales de l'état du Karnataka. Il permet notamment de définir les éléments de compétences et les apprentissages visés pour chaque niveau. En étudiant le contenu théorique des sommaires correspondant aux niveaux junior et senior, plusieurs interrogations émergèrent de mes lectures, notamment quant à l'histoire de la tradition du *Bharatanatyam* et ses fondements esthétiques.

À vrai dire, plus je m'absorbais dans l'étude pratique et théorique du *Bharatanatyam*, plus ma fascination grandissait, car je réalisais la complexité des enjeux sociohistoriques entourant la tradition. Je suis devenue, peu à peu, obnubilée par le désir de comprendre les multiples perspectives à travers lesquelles il est possible d'étudier cette danse de l'Inde. De plus, je constatais les effets grandissants de ma pratique du *Bharatanatyam* sur toute ma personne. La joie profonde, les frissons, la sensation « de faire un » ainsi que l'impression de communion avec le divin, ne faisaient à vrai dire que s'intensifier au fil du temps. Au retour de mon séjour, à l'été 2009, j'ai donc décidé d'entreprendre le programme de maîtrise en danse afin d'assouvir ma curiosité et mon désir de compréhension dans un encadrement académique.

En plus d'approfondir ma pratique et ma compréhension du *Bharatanatyam*, la réalisation d'un mémoire-interprétation est une manière concrète de révéler différents aspects de ma quête spirituelle et leur permettre de s'incarner dans un projet qui me tient à cœur. Ainsi, j'aspire à ce que mon vécu expérientiel de l'Inde et du *Bharatanatyam* puisse être porteur de sens aussi dans ma culture d'origine. Conséquemment, je désire par l'entremise du projet de recherche créer un pont, un dialogue entre l'Inde et le Québec. En ce sens, mon projet est une façon de partager les richesses de l'Inde à travers mon expérience singulière de Québécoise passionnée par la tradition du *Bharatanatyam*.

## CHAPITRE I

### L'ÉLABORATION DE LA RECHERCHE

#### 1.1 Problématique

La problématique de recherche apparaît dans le parcours du chercheur tel un vide, « un malaise qu'il doit combler dans sa propre réflexion et dans le domaine plus large de la recherche. » (Beaulieu, 2010) Elle occupe un territoire de questionnements et d'interrogations à partir duquel le chercheur élabore une construction de sens. À l'image d'un entonnoir, la problématique est un passage obligé qui mène vers le problème de recherche et en bout de course, à la question de recherche.

La présente étape de problématisation se situe dans une démarche inductive. À cet égard, Jacques Chevrier explique :

Dans le cadre d'une démarche inductive de recherche, les problèmes spécifiques de recherche émanent du vécu personnel du chercheur et plus particulièrement de son expérience personnelle de situations comportant un phénomène particulier, curieux ou étonnant relié à ses intérêts de recherche. (2010, p. 74)

Comme nous le verrons sous peu, il existe un lien étroit entre le problème de recherche auquel je fais face et mon expérience intime de la danse. Je m'appuierai sur mon vécu en danse contemporaine et en *Bharatanatyam*, comme si j'étais sur un tremplin afin de cerner le vide qui m'habite à travers mon travail de chercheuse. Nous ferons quelques allers-retours entre mon expérience singulière du *Bharatanatyam* et la littérature susceptible de m'aider à contextualiser le territoire des questionnements menant à ma problématique. Ainsi, à l'issue de l'élaboration de cette dernière, nous

saisirons davantage les enjeux autour de ma quête spirituelle en lien avec ma pratique du *Bharatanatyam*.

L'impact du *Bharatanatyam* dans mon existence est à la fois énigmatique et étonnant. Sans étonnement initial ou « effet de surprise », pour reprendre l'explication de Jacques Chénier, il n'y aurait pas de motivation à faire une recherche (Olivier, Bédard et Ferron, 2005, p. 11). À vrai dire, les effets du *Bharatanatyam* m'ont interpellée au point de vouloir entreprendre un mémoire-interprétation afin de mieux saisir l'influence de ma pratique du *Bharatanatyam* sur ma pratique d'interprète. Mon problème de recherche se situe ici, car bien que je puisse reconnaître que mon expérience de la danse indienne est plus intense que celle de la danse contemporaine, je ne saurais expliquer pourquoi il en est ainsi.

Depuis mes tout premiers contacts avec le *Bharatanatyam*, j'expérimente dans la pratique une joie profonde. Elle est un ravissement intérieur prégnant et pénétrant. Elle m'envahit à la fois lors des séances d'apprentissage auprès de ma guru, lors des répétitions où je suis seule en studio et également lorsque je me retrouve sur scène. De surcroît, il s'agit d'une joie qui se prolonge souvent bien au-delà de la pratique et m'accompagne dans mon quotidien.

Lorsque je danse le *Bharatanatyam*, je ressens la présence d'une grande force, d'une énergie puissante et nourricière. La danseuse de *Bharatanatyam* Mrinalini Sarabhai parle d'une énergie spirituelle qui remplit son être et permet un sentiment d'unicité :

When I dance, there is no feeling of 'my' or 'self'! It is as though a whole dimension of spiritual energy takes over my being. I am no longer aware of the living world. In those moments I feel that some strange power within me is released: creating a oneness with the 'Supreme', a wholeness and unity with the cosmos, like an enlightenment of my self! (2009, p. 129)

La description de Sarabhai rejoint tout particulièrement mon vécu comme danseuse. En effet, je demeure fascinée par le pouvoir qu'a la danse de me remplir « d'énergie spirituelle » et de créer un sentiment d'unicité. J'observe également les effets du *Bharatanatyam* au sein de mon vécu corporel. Mes sensations reliées à l'effort consenti sont englouties, déployées dans un état de joie profonde. À différents moments et à divers degrés d'intensité, j'expérimente des frissons, de la légèreté, la sensation « de faire un », la sensation d'être infiniment petite ou géante, la sensation d'être en équilibre énergétique, etc. Certes, je retrouve certaines de ces sensations dans ma pratique de la danse contemporaine, mais pour des raisons qui m'échappent, elles se manifestent à une moindre intensité.

J'ai la conviction que mon vécu d'interprète est plus intensément affecté par la pratique du *Bharatanatyam* que par celle de la danse contemporaine. J'associe ma conviction à deux principales raisons. Tout d'abord, le contexte d'apprentissage impose une expérience contrastant largement avec ce que j'ai pu vivre en danse contemporaine. À cet effet, la danseuse de *Bharatanatyam* d'origine française Maya, résume ainsi en quoi le contexte d'apprentissage diffère : « L'enseignement reçu repose sur un temps de vie partagé auprès du maître dans l'intimité de sa maison : pratiquer, manger, dormir, respirer, être intégrée dans la famille. Les heures de danse débordent dans le quotidien. » (2009, p. 63) En second lieu, j'expérimente dans ma pratique du *Bharatanatyam* « une réorganisation de mes repères sensibles » où ma corporéité formée à la danse contemporaine expérimenterait ce que Federica Fratagnoli nomme « une forme d'effondrement de sens », résultat de la réorganisation perceptive mise en branle par la pratique. (2014, p. 2) De plus, l'étude du *Bharatanatyam* exige de m'approprier un univers philosophique et mythologique qui enrichit mon rapport au temps, à l'espace et à l'énergie déployée dans le mouvement. En somme, je me sens plus comblée comme interprète dans l'univers du *Bharatanatyam*.

Dans un article intitulé *Transcending the Cultural Divide*, Leela Venkataraman relate le vécu de danseurs occidentaux praticiens, eux aussi, d'une danse classique de l'Inde. Selon Venkataraman, nombreux sont ceux qui ont comme moi trouvé l'élément manquant : « Many of the foreign dancers come in search of that element - often referred to as spirituality - which, according to them, they are not able to find in their own dance. » (1994, p. 84)

L'une des danseuses interviewées par Venkataraman, Sharon Lowen, résume ainsi la différence entre la danse indienne et la danse moderne :

In western modern dance one learns for years to become just a sugar plum fairy. The moment you do something it is already passé [sic]. Indian classical dance is different. The more you do it the more you get the feel of a flower slowly opening out and revealing itself petal by petal. (1994, p. 82)

Je partage l'opinion de Lowen car plus je m'absorbe dans la pratique du *Bharatanatyam*, plus s'intensifient les répercussions de cette danse sur les plans physique, émotionnel et spirituel. La danse indienne m'offre à la fois un espace où ma quête spirituelle peut s'exprimer, un terrain fertile où j'expérimente la joie et un apaisement qui perdure au-delà de la pratique. Aparna Ramaswamy exprime de façon poétique son expérience : « I dance within the form of *Bharatha Natyam*, enveloped and overwhelmed by its experience. » (2012, p. 101) Les propos de Ramaswamy font échos à mon expérience. Bref, l'expérience du *Bharatanatyam* dépasse chez moi celle de la danse contemporaine. Elle la transcende, la sublime dans le sens où mon vécu comme interprète en *Bharatanatyam* va plus loin, au-delà de ce que j'ai pu vivre jusqu'à présent en danse contemporaine.

#### 1.1.1 L'expérience du *rasa* – l'expérience de la joie

En parcourant la littérature, j'ai rencontré peu de références à propos du vécu expérientiel de danseurs de *Bharatanatyam* ou autres danses classiques de l'Inde. De plus, j'ai trouvé très peu d'ouvrages concernant l'expérience de danseuses d'origine



non indienne. Cependant, de nombreux chercheurs ont étudié les aspects sociohistoriques, politiques, philosophiques, techniques et esthétiques du *Bharatanatyam*. Bien que l'on retrouve des recherches menées par des danseurs, ceux-ci taisent trop souvent à mon sens l'essentiel, c'est-à-dire leur vécu en tant que praticiens, de l'intérieur de la pratique. Aparna Ramaswamy relate également cette dimension presque inexistante : « Another factor with regards to literature on Indian dance may be that it is uncommon to find dancers who are also scholars dedicated to writing about their dance. » (Ramaswamy, 2012, p. 103)

Il existe toutefois des parcours de chercheuses praticiennes qui entrent en résonnance avec mon vécu et le valident. À propos de sa pratique du Kathak, Pallabi Chakravorty relate elle aussi son expérience de joie transcendante. Selon l'auteure, il s'agit d'un plaisir mystique qu'elle nomme *ananda* :

During these sessions, I am completely unconscious of the intense heat and humidity in the cramped room, or the perspiring bodies so uncomfortably close to mine. I revel in the kinesthetic and sensuous pleasure of my body. This pleasure initially is something very personal. The actual physical sensation of movement is pleasurable. The ensuing release of endorphin is pleasurable. The initial feeling of pleasure is primarily a biophysical experience. But as my senses get saturated with melody, beat and motion, I feel less and less conscious of my body or myself. The endless twirling and intense feet stomping seem effortless after a point, and my individual sense of self transcends to a collective sense of mystical pleasure or *ananda*. (2004, p. 7)

Chakravorty utilise une approche expérientielle pour analyser « the embodied aesthetics of classical Indian dance. » (2004, p. 1) Elle observe le vécu corporel du danseur à travers le concept de *riaz* (pratique-discipline) afin d'analyser l'intégration de l'esprit et du corps par la notion de *rasa*. Pour Chakravorty, l'expérience du *rasa* correspond à « the emotional and sensual pleasure of dancing » (p. 3). Chakravorty, explore « a dimension of Indian dance that has remained relatively marginal in the

studies of embodiment and culture - the emotional and sensual pleasure of dancing or the experience of *rasa*. » (p. 3)

Notion centrale de l'esthétique indienne, le vocable sanskrit *rasa* se traduit au sens littéraire par saveur (saveurs esthétiques), sève, suc, essence et quintessence (Chenet, 2008, p. 39). Il fait également référence à « la saveur d'une composition littéraire, ses propriétés affectives [...] » et au « sentiment (principal) qu'elle éveille » (Stchoupak, 1987, p. 600). Selon Lyne Bansat-Boudon, il « se définit, ou se décrit, encore comme félicité, émerveillement, voire, empruntant au vocabulaire de la philosophie et de la mystique, comme « repos dans le Soi » (*ātmaviśrānti*) » (2004, p. 12). Soulignons qu'étymologiquement le mot « saveur » est lié au latin *sapere*, c'est-à-dire au verbe savoir. De plus, saveur est employée en moyen français (1440-1475) au sens de « connaissance qu'on a de quelque chose » (Rey, 1992, p. 1887).

Le concept de *rasa* renvoie donc à la connaissance au sens global, à une connaissance qui n'est pas seulement cérébrale, mais aussi gustative, méditative et jouissive. À cet égard, René Daumal dit :

On appelle *Saveur* la perception immédiate, par le dedans, d'un moment où [sic] d'un état particulier de l'existence, provoquée par la mise en œuvre des moyens d'expression artistique. Elle n'est ni objet ni sentiment ni concept; elle est une évidence immédiate, une gustation de la vie même, une pure joie de goûter à sa propre substance tout en communiant avec l'autre, l'acteur ou le poète. (Daumal, 2009, p. 26)

Daumal fait ici référence au célèbre traité de dramaturgie, le *Natyasastra*, à partir duquel plusieurs penseurs ont spéculé sur la théorie des *rasa*. Traditionnellement, on confère au sage Bharata (Bharatamuni) le statut d'auteur mythique du *Natyasastra*. Le *Natyasastra* est en réalité un recueil écrit par plusieurs auteurs entre 400 AEC et 400 EC. (Sharma, 2010) Il est constitué de 36 chapitres, 6000 vers et de quelques passages en prose. Il est considéré comme l'un des textes majeurs de l'esthétique indienne.

À l'instar de Chakravorty, Aparna Ramaswamy utilise « an arts based approach [...] to depict *rasa* - the emotional experience of *Bharatha Natyam*. » (2012, p. iv) Pour Ramaswamy, le *Bharatanatyam* « is a therapeutic, spiritual, and transcending experience. » (p. v) Selon elle, « literature on experience of Indian dancing emphasizes the concept of *rasa* - experience of dance - often from the audience perspective. The dancers's experience of dancing is minimally represented in Indian dance. » (p. 5) Pour décrire et analyser son expérience du *Bharatanatyam*, elle utilise les huit principes de l'*ashtanga yoga*. La recherche de Ramaswamy m'offre une perspective essentielle; celle d'une praticienne pour qui le *Bharatanatyam* s'inscrit dans une quête spirituelle.

D'après Ketu Katrak, en *Bharatanatyam* le but du plaisir esthétique ou *rasa* « is attained by the very correctness of the use of the body, particularly the positioning of elbows, wrists, hands, and fingers to depict *mudras* (gestures), and the dancer felicity in dancing to the rhythmic time cycles. » (2008, p. 225-226) L'auteur indique l'importance de la connexion *mind-body* dans la pratique pour atteindre l'expérience du *rasa* :

The mind-body connection is essential to the paradoxical separation of « body parts » designated by the strict placement of feet; the type of gait; the separation of the upper and the lower body as the foot rhythms follow the time cycle and the upper body twists at the waist; and the use of the hands, arms, and face to convey narrative and emotion. So, as the face and upper body convey the story and feelings, the feet stamp a rhythmic pattern and the body and the mind work together to attain *rasa*. (p. 226)

Selon René Daumal (tel que cité par Ramaswamy), « The dancer's experience of dancing (*bhava*) is a manifestation of *rasa* » (2012, p. 43). À cet égard, Susan L. Schwartz précise que « the ultimate goal of *rasa* becomes accessible, [...], through the experience of emotion, first as *bhava*, the common and specific form aroused by connection through sympathy grounded in personal experience. » (Schwartz, 2004, p. 23)



Pour conclure, je soulignerai qu'il existe très peu d'ouvrage s'intéressant au vécu de danseuses d'origine non indienne, toutes danses classiques confondues. Roxanne Kamayani Gupta relate sa rencontre avec le *kuchipudi* et évoque les multiples transformations qu'a suscitées la pratique de cette danse. Elle discourt également sur la notion de *rasa* qui pour elle est « Like the state of samadhi, or total absorption, in yoga, [...] a transcendent experience [...]. Pure rasa is an expansion of the self in which the sum total of all human emotion is encompassed and deeply, profoundly felt. » (2000, p. 154) Le mémoire de Barbara Framm (2010) quant à lui est basé sur l'histoire de cinq femmes non indiennes et met l'accent sur la dimension spirituelle intrinsèque à leurs pratiques.

Mon expérience singulière de joie profonde, éprouvée dans la pratique du *Bharatanatyam*, trouve donc un écho dans la littérature à travers le concept de *rasa*. Pour certains, il s'agit d'un plaisir esthétique, pour d'autres d'une joie mystique ou encore d'un plaisir sensuel et émotif. À mes yeux, il est tout cela à la fois. Quoi qu'il en soit, l'expérience du *rasa* est, du point de vue de la pratique, une expérience transformatrice. Le *rasa* est un concept plus que fertile me permettant d'observer et d'analyser mon expérience et la quête spirituelle qui s'y rattache.

### 1.1.2 Transculturalité et métissage

Depuis le début de l'élaboration du projet, il était essentiel pour moi d'honorer la dimension transculturelle intrinsèque à ma pratique. Cette dimension prend forme au sein de ma relation avec ma *guru* et à travers mon rôle d'intercesseur entre l'Inde et le Québec. Le concept de transculturalité s'avère plutôt récent et se distingue des notions de pluriculturel, multiculturel et interculturel. Selon Angela Buono, il a pour origine la réflexion de l'anthropologue Fernando Ortiz qui en 1940 « introduisit le mot « transculturation » en substitution du terme « acculturation », pour mieux rendre compte de la complexité ethnique et de l'évolution ethnoculturelle dans l'île de Cuba. » (2011, p. 9) Plus tard au cours des années soixante-dix, l'écrivain Hédi

Bouraoui propose, en réaction à la politique canadienne du multiculturalisme la notion de transculturalisme « en la fondant sur la connaissance profonde de la culture originelle et l'ouverture aux autres cultures différenciées. » (2005, p. 10)

La notion de transculturalité chez Bouraoui n'a pas grand chose à voir avec celle d'Ortiz. En effet, Bouraoui précise que pour Ortiz, « la *transcultural* est un concept traitant l'anthropologie culturelle, l'hybridité de l'imposition pré-coloniale, et plus particulièrement celle de l'Angleterre dans les Caraïbes. » (2005, p. 11) Dans une perspective beaucoup plus englobante, la transculturalité de Bouraoui se définit « comme le phénomène du passage d'une culture à l'autre. C'est la passerelle esthétique et culturelle qui facilite la communication d'une culture à l'autre. » (p. 11) Et c'est dans cet esprit bouraouien que l'on doit ici entendre *l'expérience transculturelle d'un varnam*.

La transculturalité bouraouienne est pour ma recherche des plus pertinente. D'abord parce qu'elle est fondée sur l'expérience; l'expérience métissée d'un écrivain franco-ontarien d'origine tunisienne. Bouraoui « a élaboré sa notion du transculturel à partir d'une réflexion tout à fait autonome, [...] : par sa formation pluriculturelle et son itinéraire tricontinental, [...], il s'est fait lui-même carrefour culturel et incarnation vivante du transculturalisme. » (Buono, 2011, p.12) En outre, le transculturalisme pour Bouraoui « a pour but de bâtir des ponts entre les diversités culturelles, de faire passer les valeurs d'une aire géographique à une autre. » (Bouraoui, 2005, p. 64)

Dans ces conditions, mon projet se veut un dialogue entre la culture indienne et ma culture d'origine. Ce dialogue est possible grâce à la relation empreinte de confiance et de tolérance que j'entretiens avec ma *guru*. Ainsi mon expérience de la transculturalité peut pleinement s'épanouir et dévoiler les enjeux d'une réalité métissée; car mon rôle d'intercesseur créant des ponts entre l'Inde et le Québec est conditionnel à l'acceptation d'une existence métissée. Nous retrouvons donc au cœur

de mon expérience transculturelle le concept de métissage. Autrement dit, comme le soulève Buono (2011), le concept de transculturalité permet d'interpréter toute réalité métissée.

Alexis Nouss stipule que le métissage « est un phénomène distinct, méritant une appellation propre, nourrissant un lien privilégié avec le transculturel. » (2002, p. 102) Il distingue cependant le métissage du transculturel en précisant que « Le métissage est un destin singulier, le destin d'une singularité, alors que le transculturel correspond à un phénomène collectif. » (p. 102) L'auteur révèle ainsi la particularité de ma recherche où le transculturel s'adresse à la dimension interpersonnelle et interculturelle du projet alors que le métissage interpelle sa dimension intrapersonnelle et intraculturelle. Selon Nouss le métissage « décrit la possibilité du saut », c'est-à-dire « Appartenir pleinement, et sans trahison, à plusieurs cultures, afficher plusieurs identités. » (p. 102) La transculturalité est ici non pas « un entre-deux constitué, mais le lieu d'une action, du saut, un entre-deux constituant. » (p. 102)

## 1.2 But et objectifs

Afin d'élucider la nature de la joie profonde qui m'habite lors de la pratique du *Bharatanatyam* et de respecter sa dimension transculturelle, j'ai choisi d'apprendre un *varnam* auprès de Madame Imarati en Inde et de le présenter au Québec à mon retour. Le *varnam* m'est apparu comme la pièce de répertoire tout indiquée pour la réalisation d'un mémoire-interprétation. Il fait appel à tous les éléments constitutifs du *Bharatanatyam*; le *nrtta* (danse pure) et le *nrtya* (danse interprétative). Interprété en solo, le *varnam* est la composition la plus complexe et la plus longue, faisant appel à la fois aux qualités techniques et interprétatives du danseur. Il est considéré la pièce maîtresse au sein du répertoire traditionnel. Conséquemment, l'apprentissage de cette pièce en Inde et sa présentation au Québec me permet d'atteindre mon but : approfondir mes connaissances théoriques et

pratiques du *varnam* en *Bharatanatyam* tout en respectant et en explicitant la dimension transculturelle de ma pratique.

Au cours de ses différentes étapes, le projet de recherche est lié à l'atteinte de cinq objectifs :

- 1) Perfectionner ma pratique sur les plans technique, esthétique et stylistique.
- 2) Interpréter le *varnam* en demeurant conforme au genre et à la tradition du *Bharatanatyam*.
- 3) Apprendre un *varnam* auprès de ma *guru* en tenant compte des modalités contextuelles et des éléments constitutifs du *varnam*.
- 4) Explorer la nature de la relation *guru-shishya* dans un contexte non institutionnalisé.
- 5) Présenter le *varnam* au sein de ma culture d'origine.

### 1.3 Question de recherche

Afin de mieux comprendre comment agit le *Bharatanatyam* sur ma pratique tout en approfondissant mes connaissances théoriques et pratiques, j'ai formulé la question et les sous-questions suivantes :

Comment l'expérience de l'apprentissage d'un *varnam* vécue en Inde à travers une relation *guru-shishya*, et sa présentation dans ma culture d'origine, agit-elle sur ma pratique d'interprète en danse?

### 1.4 Sous-questions de recherche

- 1.1 Quelles sont l'origine, les composantes, la structure et la fonction d'un *varnam* dans la culture indienne?



- 1.2 Quels sont les concepts sous-jacents à la structure chorégraphique et musicale d'un *varnam* dans cette culture?
- 2. Quelles sont les étapes et les enjeux, de l'apprentissage et de la présentation d'un *varnam*?
- 3. Quelle est la nature de la relation *guru-shishya* en *Bharatanatyam*?
- 4. Comment ma pratique d'interprète en danse évolue-t-elle lors de l'expérience vécue d'un *varnam* en répétition et sur scène au Québec?

### 1.5 Recension des écrits

La littérature traitant spécifiquement du *varnam* en *Bharatanatyam* (*padavarnanam*) n'est pas très exhaustive. En fait, le *varnam* a été étudié plus attentivement du point de vue de la musique carnatique, c'est-à-dire en tant que *tanavarnam* (Ramakrishna, 1991), (Morris, 2006). L'étude de Ramakrishna (1991) s'attarde plutôt au *tanavarnam* bien qu'elle présente des informations nécessaires afin de pouvoir faire la distinction entre les deux types de *varnam*. Cependant, Ramakrishna s'attarde à la valeur et la fonction du *varnam* du point de vue du musicien et non du danseur. Le chapitre 3, « *Historical Review of the Varnam* », permet de situer l'origine du *varnam* et de saisir son développement historique à travers différents compositeurs en musique carnatique. Pour ce qui est de l'étude de Morris (2006), elle concerne strictement l'analyse d'un *tanavarnam*. Il s'agit d'une analyse détaillée de la structure musicale et poétique d'une composition appelée *Navaragagamalika varnam*.

Il existe toutefois de rares références davantage axée sur le *padavarnam*. Le chapitre quatre de la thèse de Higgins (1973) est un incontournable, car il constitue une mine d'or d'informations à propos de la structure, de la fonction et des composantes musicales et chorégraphiques du *varnam*. Higgins y analyse un

*padavarnam* et décompose chaque section de façon détaillée. Le chapitre facilite ainsi la compréhension des liens intrinsèques entre la partition musicale et la chorégraphie. L'originalité de la thèse de Higgins est de porter une attention particulière à la relation entre la musique carnatique et le *Bharatanatyam*. Higgins traite principalement de la musique carnatique et démontre comment les compositions chorégraphiques propres au récital de *Bharatanatyam* sont étroitement liées à la musique.

La référence la plus complète et la plus récente a pour titre *Varnam in Bharatanatyam Margam*. Il s'agit de la dissertation de Natalie Savelyera réalisée en 2012 au Rukmini Devi College of Fine Arts à Chennai. Le document est disponible uniquement en ligne sur le site de l'auteure. L'auteure y introduit d'abord l'évolution du *tanavarnam* pour ensuite élaborer sur celle du *padavarnam* au sein de la tradition du *Bharatanatyam*.

Nous retrouvons dans la littérature de nombreuses références à propos des éléments sociohistoriques et politiques du *Bharatanatyam* et de la musique carnatique. À l'aide de certaines d'entre elles, j'ai pu compléter certaines informations manquantes et amener des précisions à propos de l'objet de ma recherche.

## 1.6 Cadre théorique

Le cadre théorique utilisé au cours de la recherche est le schéma tripartite développé par Arnold Van Gennep (1873-1957) dans son ouvrage *Les rites de passage* (1909) (Gennep, 1981). Van Gennep a nommé *séquence type* son schéma où l'on retrouve les trois stades du rite de passage : stade préliminaire (séparation), stage liminaire (marge) et postliminaire (agrégation). Le schéma des rites de passage est reconnu pour « son aptitude à donner du sens » (Segalen, 2009, p. 34). Il possède la grande qualité de pouvoir s'appliquer à toutes les dimensions et aux différentes étapes de mon projet de recherche; séances d'apprentissage, répétitions et présentations.

Catherine Bell (1997) précise qu' « Arnold van Gennep interpreted all rituals as rites of passage with a three-stage process. » (p. 95) En effet, les actes de l'homme, a démontré Van Gennep, « s'organisent selon une séquence constante en trois temps, qu'il distingue à l'intérieur d'un même rituel : une phase de séparation vis-à-vis du groupe; une phase de mise en marge (ou « liminale »); une phase de réintégration (ou « agrégation ») au sein du groupe, dans une nouvelle situation sociale. » (Sindzingre, 2006, p. 1)

Catherine Bell résume en quoi consiste chaque stade qu'elle nomme « separation, transition, and incorporation » :

The first stage, separation, is often marked by rites of purification and symbolic allusions to the loss of the old identity (in effect, death of the old self) [...]. In the second of transition stage, the person is kept for a time in a place that is symbolically outside the conventional sociocultural order (akin to a gestation period) : normal routines are suspended while rules distinctive to this state are carefully followed [...]. In the third stage, symbolic acts of incorporation focus on welcoming the person into a new status (in effect, birth of the new self) : there is the conferral of a new name and symbolic insignia, usually some form of communal meal, and so on. (Bell, 1997, p. 36)

La notion de seuil (*limen*) est centrale à la schématisation de Van Gennep car « le rite de passage opère une « gestion » du flottement, des seuils, des marges dont le philosophe Henri Maldiney dit fréquemment qu'elles sont le lieu de toutes les potentialités. » (Goguel d'Allondans, 2002, p. 11) Le rite de passage, précise Goguel d'Allondas, « apprivoise le temps, les changements identitaires, l'altérité et toutes ses altérations, les forces de vie et les forces de mort parce qu'il donne à vivre ce qui sépare et ce qui unit. » (p. 11)

Les trois stades, préliminaire, liminaire et postliminaire, me permettent d'observer, d'analyser et de rendre compte de mon expérience transculturelle du *varnam* dans toutes ses dimensions : physique, psychologique, intellectuelle et spirituelle. Le concept de seuil ou liminalité permet d'aborder tous les passages, les

traversées, les rencontres et les transformations rencontrées au cours de la recherche. En ce sens, il permet d'entrevoir tous les franchissements et les découvertes qui ont eu lieu à chaque étape de réalisation du projet.

Tout au long de la recherche, j'ai observé ma pratique en trois temps; avant la danse, pendant la danse et après la danse. Le stade préliminaire, qui correspond selon Van Gennep à ce qui vient *avant le seuil*, concerne ici ma préparation menant vers les moments d'apprentissage auprès de ma *guru*. Il s'agit de ce qui précède ma pratique d'interprète, les répétitions et les présentations au Québec. Afin de pénétrer le stade préliminaire, j'utilisais un rite préparatoire.<sup>2</sup> Je portais mon attention sur mes sensations et mon état d'esprit tout en veillant à accueillir les résistances, les inconforts et les doutes lorsqu'ils surgissaient. De cette façon, je m'assurais de transiter vers la pratique, c'est-à-dire le stade liminaire, en optimisant mon ouverture à l'expérience.

Le stade liminaire ou *sur le seuil* concerne le cœur de la pratique et correspond « à une gestation, à un entre-deux caractérisé par une non-intégration pleine de périls » (Erny, 1994, p. 23). Tous les moments d'apprentissage, de répétition et de présentation ont été appréhendés au regard du concept de stade liminaire. À travers lui, j'ai observé l'évolution de ma relation avec ma *guru* et celle de ma relation avec le *varnam*. J'accordais une attention particulière aux sensations, aux émotions et aux prises de conscience qui émergent de la pratique. J'ai analysé les processus de transmission, de réception et d'intégration du *varnam* afin de mieux saisir comment le *Bharatanatyam* affecte ma pratique d'interprète. Le stade liminaire est caractérisé par la mise en marge de ce que nous sommes au quotidien. Il permet d'embrasser les transformations, temporaires et permanentes, lors d'une expérience transculturelle. Aussi « Pour Arnold van Gennep, tout ou presque se joue donc sur le seuil, car le passage, pour symbolique qu'il soit le plus souvent, s'assortit tout aussi

---

<sup>2</sup> Voir la description du rite préparatoire à la page 49.



fréquemment d'un passage matériel que le rite va tenter de mettre en scène » (Goguel d'Allondans, 2002, p. 26) Chaque phase du projet a été une marge, un entre-deux, où ma rencontre avec le *varnam* a été possible grâce à des mécanismes et des processus d'adaptation. J'ai d'abord été séparée de ma culture d'origine pour m'absorber dans l'apprentissage avec Madame Imarati. Ensuite je suis revenue au Québec, séparée de ma *guru* et de la culture indienne, pour partager mon expérience en sol québécois mais remplie de mon expérience d'immersion.

Le concept de stade postliminaire a servi à encadrer l'observation de ce qui survient *après le seuil* et donc après la danse. Van Gennep a insisté sur l'importance de considérer l'*avant* et l'*après* car sa théorie « est d'abord une méthode de travail qui impose l'étude d'une manifestation rituelle dans sa totalité en la décomposant en séquences consécutives, et non la comparaison hors contexte de manifestations prises ça et là dans l'univers des sociétés. » (Segalen, 2009, p. 34) C'est donc dire que pour comprendre la valeur de ce qui se déroule au stade liminaire, il importe de le situer dans le temps et l'espace en considérant l'*avant* et l'*après*. Pierre Erny précise que le stade postliminaire est une « sorte de mort symbolique » (1994, p. 23). Et comme il correspond au dernier stade de la *séquence-type* de Van Gennep, il est celui qui consolide le rite de passage, qui lui confère sa puissance symbolique.

### 1.7 Méthodologie

La présente étude s'inscrit dans le paradigme postpositiviste-constructiviste. Ce dernier renvoie à la recherche qualitative. Il est un univers à visées interprétatives pour mieux comprendre un phénomène dans sa réalité complexe, variable et subjective. Le projet fait appel à mon expérience subjective du *Bharatanatyam* à travers l'expérience transculturelle du *varnam*. Il se situe dans une épistémologie où la recherche de sens domine. Les principes d'inséparabilité et de subjectivité, indissociables de la recherche qualitative, déterminent ici le statut de la connaissance. Dans un tel contexte, la réalisation de mon mémoire-interprétation permet de

comprendre une réalité complexe et subjective où le « sujet connaissant » (le praticien) est inséparable du « sujet cogitant » (le chercheur). (Bruneau et L. Burns, 2007, p. 164) L'étude à caractère phénoménologique est réalisée avec la méthode heuristique à l'aide des outils propres à l'ethnographie et l'autoethnographie.

À travers l'expérience de l'apprentissage et de la présentation d'un *varnam*, je cherche la compréhension d'une totalité signifiante : celle de l'expérience de la joie profonde au cœur de ma pratique. Ce faisant, mon projet s'inscrit dans une perspective phénoménologique. Basée sur les travaux de Husserl (1859-1938), l'approche phénoménologique « permet d'appréhender le corps et la conscience non plus d'une manière mécaniste, en divisant corps et esprit, mais dans une volonté d'unicité et de révélation de soi » (Leduc, 2005, p. 16). Selon Husserl, « la conscience ne fait qu'un avec le monde », il n'y a pas de coupure entre le « sujet » et le « monde » (Leduc, 2005, p. 16). La phénoménologie « insiste sur la totalité formée par le sujet et le monde en tant que co-émergents » (Laplantine, 2010, p. 101). Autrement dit, au cœur de ma démarche se trouve le désir de « comprendre » au-delà de la pensée binaire, c'est-à-dire au-delà de l'opposition sujet/objet, affectivité/rationalité, concret/abstrait, conscience de l'observateur/objet d'observation.

Issue du courant de la phénoménologie, la méthode heuristique a pour principale caractéristique de mettre l'accent « sur le processus interne de la recherche et sur l'individu en tant que principal instrument de description et de compréhension de l'expérience humaine. » (Craig, 1988, p. 2) Selon Craig, la démarche heuristique se déroule en quatre étapes; la première étant « la question » où le chercheur est « conscient d'une question, d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective. » (p. 20) La seconde étape est « l'exploration », c'est-à-dire la période où le chercheur explore sa question ou son problème à travers l'expérience. La troisième étape se nomme « la compréhension » et vise à clarifier, intégrer et conceptualiser

« les découvertes faites lors de l'exploration. » (p. 20) La dernière étape, « la communication », vise quant à elle l'articulation des découvertes « afin de pouvoir les communiquer aux autres. » (p. 20) Il importe de souligner que ces étapes ne sont pas isolées les unes des autres et ne se présentent pas de façon linéaire. Elles sont plutôt « des processus de recherche inter-reliés et en devenir. » (p. 27)

Les outils des méthodes ethnographique et autoethnographique sont tout indiqués au cours de la démarche heuristique. Comme le précise François Laplantine, l'ethnographie est « d'abord l'expérience physique d'une immersion totale » où « L'ethnographe est celui qui doit être capable de vivre en lui la tendance principale de la culture qu'il étudie. » (2010, p. 22) L'autoethnographique, quant à elle, se distingue « par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi. » (Fortin, 2006, p. 104) Elle se caractérise par une démarche d'investigation inductive qui se développe dans la pratique et par la pratique sur le terrain de recherche. Elle vise une compréhension autoréflexive de la pratique.

À l'aide des outils provenant de l'ethnographie et de l'autoethnographie, je laisse surgir la connaissance à travers les dimensions physique, psychologique, intellectuelle et spirituelle de la pratique. Essentiellement, je réclame que toutes les dimensions soient mises à profit dans le processus. Dans le but de respecter la dimension autoethnographique de mon mémoire-interprétation, j'ai choisi de privilégier une écriture à la première personne du singulier. Ainsi l'utilisation du « je » offrira, je l'espère, l'opportunité d'entrer en résonance avec l'intimité de mon expérience transculturelle d'un *varnam*.

## 1.8 Outils pour la collecte des données

Afin de répondre à la question et aux sous-questions de recherche, j'ai fait appel à différents outils de collecte de données. J'ai utilisé trois types de journaux : le journal de pratique (JP), le journal du chercheur (JC) et le journal de voyage (JV). J'ai

également utilisé la captation vidéo, le dictaphone, une grille d'analyse et un « rite préparatoire ». J'ai aussi réalisé deux types d'entrevues individuelles, *standardized open-ended* et *informal conversational*, d'après le modèle de Michael Quinn Patton. (Patton, 1990) Les entrevues avaient pour objectif de mieux comprendre la nature de la relation *guru-shishya* en *Bharatanatyam*.

Le JP concerne les données ethnographiques et les données autoethnographiques. (voir l'exemple d'un JP à l'appendice A) Les données ethnographiques correspondent à la partie visible de la pratique. Ce sont des notes descriptives qui témoignent de la pratique à chaque étape du projet. Les données ethnographiques me permettent de suivre et comprendre tout le processus, de l'apprentissage à la présentation du *varnam*. Elles servent également à décrire les composantes du *varnam* ainsi que sa structure chorégraphique et musicale. Les données autoethnographiques concernent la partie invisible de la pratique. Elles sont des notes de nature impressionniste à propos de mes états, sensations, émotions, intuitions et pensées. Elles me permettent de suivre de l'intérieur, comment évolue ma pratique d'interprète.

Dans le JC, j'ai inscrit les notes de nature théoriques afin de nourrir la pensée analytique. (voir l'exemple d'un JC à l'appendice B) J'ai aussi utilisé le JC pour mes réflexions en lien avec la littérature consultée au cours du processus. Le JV quant à lui témoigne d'éléments survenus en périphérie à la recherche pendant mon séjour en Inde : rencontres, événements, spectacles et rêves. (voir l'exemple d'un JV à l'appendice C)

À l'aide de la captation vidéo, j'ai pu archiver tous les cours suivis avec ma *guru*. Le visionnement et l'analyse de chacun des cours permettent de mieux comprendre les processus de transmission et de réception du *varnam*. L'analyse des cours a été réalisée à partir d'une grille conçue à cet effet. L'appendice D présente les codes utilisés dans l'analyse des processus de transmission et d'apprentissage du



*varnam* tandis que l'appendice E est constitué d'extraits d'une grille d'analyse. Les grilles d'analyse contiennent des données ethnographiques (ce qui a été fait à chaque cours) ainsi que les observations, commentaires et questionnements liés à ma relation avec Madame Imarati et à mon processus d'apprentissage. Lors des répétitions au Québec, les vidéos ont été d'une aide précieuse afin de demeurer conforme aux composantes esthétiques et stylistiques apprises en Inde. J'ai utilisé le dictaphone pour l'enregistrement des entrevues et comme support pour mon JP à différents moments au cours de la recherche.

J'ai conçu un rite préparatoire qui a fait office de préliminaire aux séances d'apprentissage, aux répétitions et aux présentations du *varnam*. Le rituel m'a accompagnée tout au long de la recherche. Il avait pour objectif de me mettre dans un état de réceptivité totale afin d'accueillir l'expérience du *varnam* dans toutes ses dimensions. Enfin, j'ai réalisé avec Madame Imarati deux entrevues de type *standardized open-ended* et une de type *informal conversational*. Les trois entrevues concernent la nature de la relation *guru-shishya* en *Bharatanatyam* en lien avec le parcours et l'expérience de ma *guru*. Les questionnaires d'entrevues se trouvent à l'appendice F et un extrait du verbatim, à l'appendice G. Les questionnaires d'entrevues ont été traduits en anglais, car il s'agit de la langue avec laquelle je communique avec Madame Imarati. C'est la raison pour laquelle le verbatim à l'appendice G est en anglais.

Les outils que j'ai développés m'ont permis de recueillir une grande quantité de données; ethnographiques et autoethnographiques. Les trois différents journaux (JP, JC, JV), les entrevues individuelles, les captations vidéo, l'utilisation du dictaphone et celle du rite préparatoire m'ont permis de récolter les informations nécessaires afin de répondre aux sous-questions de recherche. Pour leur part, les journaux ont contribué à amasser les informations sur le *varnam* : son origine, ses composantes, sa structure et ses concepts sous-jacents. Combinés aux entrevues, aux

captations vidéo, à l'utilisation du dictaphone et du rite préparatoire, les journaux ont permis aussi de saisir les étapes et les enjeux de l'apprentissage et de la présentation du *varnam* ainsi que la nature de la relation *guru-shishya*. Enfin, le JP, le dictaphone et le rite préparatoire ont servi à suivre l'évolution de ma pratique d'interprète en répétition et sur la scène au Québec.

J'ai procédé au cours de la recherche à l'analyse des données par la méthode de triangulation. Cette méthode a la particularité de mettre « l'accent sur une préoccupation particulière du chercheur ou de la chercheuse, à savoir l'accroissement de la valeur scientifique de son travail par l'emploi de la comparaison. » (Angers, 1996, p. 71) En comparant les données provenant d'une collecte réalisée à l'aide de plusieurs outils, j'ai atteint la saturation (Dépelteau, 2003) requise afin de valider ma recherche. Je n'ai pu inclure tous les éléments qui ont surgi au cours de la réalisation du mémoire-interprétation. Conséquemment, j'ai fait le choix d'approfondir mon analyse à partir des éléments qui m'ont semblé honorer le plus la dimension transculturelle du projet.

### 1.9 Pertinence de la recherche et limite de l'étude

La présente recherche aborde l'étude du *Bharatanatyam* à travers l'expérience singulière et subjective d'un *varnam*. Elle ne vise pas à comparer les expériences de plusieurs danseurs, mais l'inverse, c'est-à-dire à faire l'enquête approfondie de ma propre expérience. Réalisé en deux volets, le mémoire-interprétation apporte à la discipline de la danse une meilleure compréhension du processus de l'apprentissage d'un *varnam* en Inde, à travers une relation *guru-shishya* dans un contexte non institutionnalisé. Il permet également de saisir avec une meilleure compréhension ce qu'est l'interprétation d'un *varnam* et donc par conséquent, mieux comprendre la façon dont évolue la pratique lors d'une telle expérience. De plus, le projet amène des connaissances sur le type de composition qu'est le *varnam* : son origine, ses composantes, sa structure et sa fonction.

## CHAPITRE II

### LA RÉALISATION DE LA RECHERCHE

Avant de plonger au cœur de la recherche, il importe de situer l'objet de l'étude dans une perspective paradigmatique et historique. Dans un premier temps, je vais préciser dans quel paradigme se situe la danse classique indienne. Dans un deuxième temps, nous verrons quelles sont les origines du *Bharatanatyam* et du type de composition chorégraphique qu'est le *varnam*. Ce faisant, je m'efforcerai de préciser comment l'histoire du *Bharatanatyam* et celle des *devadasi* entre en résonance avec mon expérience transculturelle d'interpréter un *varnam*. Finalement, j'exposerai la structure et les composantes spécifiques au *varnam* concerné dans la présente étude.

#### 2.1 Paradigme de la danse classique indienne

Le *Bharatanatyam*, comme tous les arts classiques en Inde, se situe dans un paradigme bien différent de celui de la danse contemporaine. En réalité, la pratique d'un art classique en Inde forme un tout incluant des références à la mythologie, la philosophie et la religion. À cet effet, Susan L. Schwartz rappelle que :

It is crucial to remember that in this tradition, the distinction between religion and philosophy that has permeated western culture as well as the western academy is not useful. Both religion and philosophy in India take their inspiration and their application from a worldview that combines them. (2004, p. 3)

En ce sens, l'auteure suggère : « It is more fruitful to state that the goal of the aestheticians, from Bharatamuni onward, has been to facilitate a transformation – of

the artist, the audience, and ultimately the world – that may only be understandable from the perspective of religion. » (p. 3)

Selon Anne-Marie Gaston, cette intime relation entre la danse et la religion, « particularly as a philosophical metaphor, began very early in Hindu thought. » (1996, p. 26) La fonction dominante de la danse, au sein de la culture indienne traditionnelle, « was to give symbolic expression to abstract religious concepts. » (p. 26) En vérité, nous devons comprendre qu'en Inde « Whether the art form is classical, [...], or a form of folk art, [...], the potential for religious transformation is inherent in the experience. » (Schwartz, 2004, p. 2-3) La pratique de la danse, que ce soit dans un contexte séculier ou profane, semble émaner depuis toujours d'une sensibilité religieuse. (Ibid p. 2)

Dans un tel contexte, où la danse est liée à une sensibilité religieuse, mythologique et philosophique, une toute autre approche de l'art s'impose. À cet égard, François Chenet explique « que notre notion de l'art n'existe pas en Inde (il n'y a d'ailleurs pas d'équivalent de notre mot art en sanskrit) et que l'« art pour l'art » y brille par son absence. » (2008, p. 36) Il en est de même pour la notion d'artiste au génie créateur qui demeure absente, du moins dans les arts classiques. L'artiste se présente plutôt tel un passeur, un intercesseur entre le monde supra humain et humain. Selon la perspective indienne, dit Chenet, la vérité incarnée dans l'art est extérieure et supérieure à l'Homme. L'artiste-intercesseur est donc en mesure d'entrer en contact avec le divin, l'innommable, l'absolu, par la pratique de son art. Les prochaines sections à propos de l'origine du *Bharatanatyam* et du *varnam*, permettront de saisir comment les dépositaires de la tradition en Inde du sud s'inscrivent dans cette vision de l'art.

## 2.2 Origine du *Bharatanatyam*

L'histoire de la tradition du *Bharatanatyam* est complexe, mystérieuse et obscure. La littérature à son sujet est hétérogène et épineuse. Historiens et chercheurs



se sont questionnés à partir d'époques et de points de vue singuliers. À partir de 1930, et ce jusqu'au début des années 1980, certains d'entre eux se sont efforcés de ramener à la surface un passé mythique, jusqu'à déplacer l'origine de cette danse à 2000 ans avant notre ère. De plus, de nombreux maîtres de *Bharatanatyam*, de même que ma *guru*, entretiennent l'idée que la danse est le résultat d'une révélation divine. Au sein de mon parcours, cela a eu l'effet de stimuler davantage ma curiosité, sachant qu'auprès de ma *guru* il était presque impossible d'obtenir des informations sociohistoriques quant à l'origine de la tradition. J'ai rapidement compris l'importance de combler ce vide historique afin de m'appropriier les éléments manquants et d'élargir ma compréhension de l'histoire du *Bharatanatyam*. Aussi, tout au long de la recherche, mon désir de mieux comprendre la tradition a permis de nourrir mon interprétation, d'enraciner mon statut de praticienne d'origine québécoise et de m'approprier pleinement l'univers du *varnam*.

En vérité, l'histoire du *Bharatanatyam* tel que je le pratique « can only begin with the Telugu-speaking Nayaka court in South India in the late sixteenth and seventeenth century. » (Soneji, 2010, p. xiii) Les souverains Nayakas étaient de grands amoureux de l'art. Tel que nous le verrons sous peu, la dynastie suivante, celle des Marathas, a poursuivi la mission de leurs prédécesseurs en favorisant l'art et la culture. Le répertoire du *Bharatanatyam*, tel qu'on le connaît aujourd'hui, provient en large partie de cette période coloniale où les Marathas régnaient en Inde du Sud. (Sharma, 2010) Sous les règnes des Nayakas et des Marathas, les femmes et les hommes dépositaires de la tradition chorégraphique, nommée alors *Dasi Attam* ou *Sadir Attam*, étaient respectivement les *devadasi* et les *nattuvanar*.

Tiziana Leucci stipule que « Pendant des siècles et jusqu'aux années 1930, les praticiennes les plus accomplies de la tradition chorégraphique en Inde du Sud étaient les *devadāsīs* [...] ou danseuses de temple » (2008, p. 51). Le terme *devadasi* est composé du vocable sanskrit *deva* qui signifie « être céleste, dieu, divinité »

(Stchoupak, 1987, p. 322) et *dasi* qui lui se traduit par « servant de dieu » (Sharma, 2010). *Devadasi* se traduit donc par « slave of god » (Kersenboom, 1987, p. xv), « bond-servants of god » (Meduri et Spear, 2004, p. 437) ou encore par « servante de la divinité » (Leucci, 2008, p. 51).

Meduri et Spear insistent sur le rôle essentiel joué par la *devadasi* au sein de la société indienne : « She was the vital link between the god, the temple, the priest, and the street. » (2004, p. 437) La *devadasi* possédait donc un rôle très important; celui de passeuse par excellence tissant des liens entre le sacré et le profane. Deux raisons expliquent ce statut unique de la *devadasi*. D'abord, elle était entretenue par un système de double patronage provenant de la cour royale et du temple qui assurait le maintien et la continuation de la tradition. La deuxième raison, d'après Federica Fratagnoli, provient de « Leur condition d'épouses sacrées, qui consacrent leurs vies [sic] et leurs savoirs à un dieu », condition qui situe les *devadasi* en dehors du temps et de l'espace ordinaires (2010, p. 385). Fratagnoli résume parfaitement ce statut particulier des *devadasi* : « Exclues de la vie domestique et des obligations quotidiennes, elles consacraient leurs pratiques et leurs savoirs à la sauvegarde du lien communautaire entre l'humain et le surhumain. » (p. 385)

Le mariage de la *devadasi* à la divinité s'inscrivait dans ce que Leucci décrit comme « le complexe socio-culturel entourant la pratique religieuse de consacrer des jeunes filles à la divinité tutélaire (masculine ou féminine) d'un temple local, et ses implications. » (2008, p. 51) Être *devadasi* s'accompagnait d'un titre de la plus haute importance, celui de *nityasumangali*. Il correspond à la caractéristique la plus significative de la *devadasi*. Ce terme sanskrit se traduit littéralement par « ever-auspicious », c'est-à-dire pour toujours de bon augure (Kersenboom, 1987, p. xv). Cependant, la traduction française ne rend pas toute la richesse de la langue sanskrite. Voyons ce que le dictionnaire sanskrit-français apporte comme précision étymologique.

Le vocable *nitya* se traduit par « permanent, perpétuel, continu, éternel, constant, invariable, indestructible; quotidien, ordinaire, usuel, indispensable, obligatoire, régulier » (Stchoupak, 1987, p. 362). *Sumangala* quant à lui se traduit par « qui porte chance, favorable » (p. 849). Kersenboom (2010) explique que les *devadasi* étaient en fait doublement de bon augure : en tant que femmes elles s'unissaient au pouvoir de la déesse et elles étaient protégées du stigmate rattaché à la condition de veuvage. « Since she can never lose her (double) auspiciousness, she is called 'ever auspicious' (*nityasumangali*). » (p. 58) Assurément, nous pouvons affirmer qu'être *nityasumangali* est la caractéristique clé définissant la *devadasi*. Cette caractéristique lui conférait une position sociale de choix, faisant d'elle une femme « who is guaranteed 'danger-proof' », une femme responsable d'équilibrer « the auspicious and the inauspicious. » (Kersenboom, 1987, p. xix)

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons déduire que le corps de la *devadasi* était un corps divinisé, adoré et respecté. La *devadasi* détenait ce pouvoir de manipuler, d'influencer et d'équilibrer la force de vie (*the auspicious*) et la force de destruction (*the inauspicious*). (Kersenboom, 1987) En résumé, les *devadasi* étaient reconnues comme celles qui pouvaient tisser des liens invisibles mais essentiels entre le monde des hommes et des dieux, entre le roi et le peuple, entre la vie mondaine et religieuse. Au service du divin dans toutes les sphères de leur communauté, elles équilibraient les forces de l'univers, de la nature, pour le bien-être de tous. Le chant et la danse étaient leurs instruments de prédilection pour arriver à cette fin. À titre de danseuses et courtisanes lettrées, les *devadasi* assuraient la transmission :

d'un savoir comprenant non seulement les diverses disciplines artistiques comme la musique, le chant et la rythmique, mais aussi la poésie et un vaste corpus mythologique et épique narrant les gestes et les amours des dieux et des héros liés aux légendes du temple d'appartenance. (Leucci, 2008, p. 52)

Leurs performances se déroulaient au temple, au palais royal, dans des événements privés chez les nobles de la cour ou encore chez des mécènes. Leur répertoire était



constitué de : chants et danses rituelles, compositions chorégraphiques, chants et danses dévotionnelles et de *social compositions*. (Kersenboom, 1987)

### 2.2.1 Ma pratique du *Bharatanatyam* comme lieu de rencontre improbable

La *devadasi*, être de passage par excellence créant des ponts entre le religieux et le séculier, flottant entre les mondes, équilibrant les forces et les énergies, s'est imposée au cours de la recherche telle une source importante d'inspiration pour l'interprétation du *varnam*. Elle est le prototype du métissage entre les mondes, réunissant le passé mythique et l'histoire et tissant un lien puissant entre mes apprentissages en Inde et ma pratique au Québec. La corporéité de la *devadasi*, « En tant qu'intermédiaire entre les dieux et les humains » me permet d'aborder l'histoire du *Bharatanatyam*, non pas une comme une vérité absolue, mais comme un territoire qui stimule mon imaginaire d'interprète (Fratagnoli, 2010, p. 399). Elle est la puissance, l'énergie originelle qui se loge au cœur de ma pratique.

À présent lorsque je m'engage dans la danse, je sens que je partage un espace atemporel avec tous les praticiens de la tradition; ceux et celles du passé, du présent et de l'avenir. Par moment, j'ai même l'impression d'être informée de l'intérieur, d'être guidée en quelque sorte par une énergie qui appartient à cet espace atemporel. À plusieurs reprises, j'ai senti que mon regard posé ainsi sur le passé réduisait la « distance historique » me séparant du corps d'origine, celui de la *devadasi*. La double immersion, dans les livres et dans la pratique, m'a amenée à réaliser que l'on s'est très peu intéressé à ce que vivaient les *devadasi* de l'intérieur. De plus, comme l'indique Fratagnoli, « ces dernières sont trop souvent négligées, voire omises, des récits officiels ou alors introduites à partir d'une vision simpliste qui ne rend pas compte de la complexité de leur existence. » (2010, p. 389) En fait, lorsque j'apprenais le *varnam*, je me suis surprise à me demander comment les *devadasi* se sentaient lorsqu'elles pratiquaient et si ce que j'expérimente pouvait se comparer à leur vécu. Bien entendu, il est impossible de revenir dans le passé, mais mon

questionnement lors de l'apprentissage a eu pour effet d'investir le temps et l'espace autrement durant la pratique. Je reviendrai ultérieurement sur ce point dans l'analyse des données.

Loin de moi la prétention d'être une *devadasi*. Il s'agit plutôt d'entrer en résonnance avec cet être à l'identité ambiguë dont la corporéité suggère « passage de forces, élément de transition, texture sans subjectivité stable et cohérente. » (Fratagnoli, 2010, p. 399) Entrer en résonnance signifie me laisser imprégner du passé mythique et historique devadasien et en extraire ce qui donne un sens à mon interprétation. Pour moi, il s'agit d'aller au-delà de m'imaginer être une *devadasi* en laissant mon imaginaire créer des ponts entre la *devadasi* et le territoire chorégraphique qu'est le *varnam*. Ainsi lorsque débute le *varnam*, j'entre dans un espace liminaire qui transforme le temps et l'espace, qui n'est plus l'Inde ou le Québec, ni le corps du *guru* ou du *shishya*, mais un espace transculturel habité de tous les possibles. Au sein de cet espace transculturel se déploie un troisième corps; le corps de la transculturalité, représentant la fusion avec le corps du *guru*, le corps chimérique de la *devadasi* et le mien. Dès lors se réalise une transmutation des corps, résultat de l'expérience transculturelle. J'ai aujourd'hui la conviction que l'immersion culturelle auprès de ma *guru* et l'acquisition de connaissances sociohistoriques sont non seulement essentielles à la démarche transculturelle, mais aussi fondatrices de ma réalité métissée en tant que danseuse de *Bharatanatyam*.

La recherche historique a grandement contribué à tisser le lien entre ma pratique contemporaine du *Bharatanatyam* et le corps d'origine de la tradition; le corps devadasien. De surcroît, m'imprégner du parcours historique des *devadasi* aura permis de combler le manque d'informations auprès de ma *guru* et d'alimenter mes échanges avec elle et les autres *shishya* que j'ai eu la chance de côtoyer lors de mon séjour en Inde. Conséquemment, mon sentiment d'appartenance à la tradition s'est



renforcé et plus la recherche progressait, plus je me sentais investie dans mon rôle d'intercesseur.

### 2.3 Origine du *varnam*

Le développement du *Sadir Attam* par les *devadasi* et les *nattuvanar*, au temps des Nayakas et des Marathas, a permis l'émergence d'un vaste répertoire. Celui-ci comprenait le *varnam* et son précurseur, le *svarajati*. La présente section vise à circonscrire le contexte dans lequel est né le *varnam* et le climat artistique ayant favorisé son émergence. Les premiers *varnam* ont été composés à la cour de Tanjore au sud de l'Inde, sous le règne des rois Marathas (1676-1856). À l'époque, l'effervescence artistique et culturelle a favorisé l'émergence de divers types de compositions chorégraphiques et musicales. En vérité, le *varnam* tel qu'on le connaît aujourd'hui s'est cristallisé au début du 18<sup>e</sup> siècle. Les paragraphes suivants nous permettront de comprendre le contexte social, culturel et politique ayant précédé sa naissance, jusqu'à son émergence sous sa forme actuelle.

Tanjore et ses environs est reconnu comme l'un des plus importants centres politique et artistique au sud de l'Inde, depuis l'empire Chola (9<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup> siècle), suivi de l'empire Vijayanagar (14<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle). Ce sont les rois Nayakas qui ont gouverné la cité impériale, de 1532 à 1676, tout juste avant l'arrivée des Marathas. Les rois Marathas ont poursuivi l'œuvre de leurs prédécesseurs en ce qui a trait au patronage des arts. À cet égard, Lakshmi Subramanian précise que les souverains Vijayanagars étaient les précurseurs en termes de mécénat artistique et que « Their successors, the Nayakas, continued to be important patrons » (Subramanian, 2008, p. 48). C'est donc dire que les Marathas proviennent d'une longue lignée de souverains favorables au développement culturel et artistique.

Conformément à ce qui précède, il est possible d'affirmer qu'au temps des rois Marathas, les dépositaires des savoirs chorégraphiques et musicaux ont connu une époque d'effervescence et de développement sans précédent. Dès le début du 18<sup>e</sup>

siècle, les rois de Tanjore étaient en constante négociation avec les Britanniques. En fait, « The Tanjore kings were not in a position to recover South India as Hindu territory, nor were they equipped to defend their own kingdom; [...], their peace and stability were based on a political play of 'chance and necessity'. » (Kersenboom, 1987, p. 47) Nous pouvons imaginer la pression exercée sur l'empire et le besoin grandissant de le renforcer en privilégiant l'unité au sein de la population, notamment en favorisant les arts et la culture. Il est fort intéressant d'observer la concordance entre la période d'intenses négociations avec les Britanniques et la période où se sont produits des avancements significatifs au sein de la tradition musicale et chorégraphique en Inde du Sud.

Au cours du règne de presque 200 ans des Marathas, ont vécu notamment les plus importants compositeurs de la musique carnatique. Sont reconnus comme « The Trinity » les compositeurs suivants : Tyagaraja (1767-1874), Muttuswami Diksitar (1775-1835) et Syama Sastri (1762-1827). Ils sont responsables de la consolidation des règles qui forment aujourd'hui la musique classique du sud de l'Inde, la musique carnatique. À partir de l'héritage du saint poète et musicien, Sri Purandara Dasa (1484-1564)<sup>3</sup>, ils ont composé un vaste répertoire. Les compositeurs de La Trinité ont eu d'importantes et d'innombrables interactions avec les *nattuvanar* et les *devadasi*. À mon avis, leurs interactions favorisaient de riches échanges et permettaient une transmission continue du savoir. Conséquemment, la présence de Tyagaraja, Muttuswami Diksitar et Syama Sastri à la cour des Marathas a définitivement contribué à l'élaboration de compositions musicales et chorégraphiques élaborées, incluant le *varnam* et son précurseur le *svarajati*.

---

<sup>3</sup> Sri Purandara Dasa est considéré le père de la musique carnatique. Kersenboom explique ici pourquoi : « He fixed the basic scale (*rāga māyāmālavagaula*) for a number of vocal exercises and a gradual course of vocal compositions which came to be regarded as the standard basic training for musicians. » (1987, p. 41)

Tout juste avant l'émergence du *varnam*, une métamorphose importante s'est opérée au sein du répertoire des *devadasi* et des *nattuvanar*. En effet, c'est sous les règnes de Pratapasimha (1739-1763) et de son fils Tulaja II (1763-1787) qu'une transformation significative s'est imposée. Elle était caractérisée par le développement de la technique et de la virtuosité, tant chez les musiciens que chez les danseuses, et a permis l'arrivée du *svarajati*. De surcroît, le *svarajati* était spécifiquement composé pour une femme en solo contrairement aux types de compositions antérieures. Le *svarajati* intègre tous les éléments de la musique de cour : paroles (*sahitya*), rythmes récités (*solkattu*) et solfège (*svara*). Aussi, il comprend à la fois les éléments de danse abstraite (*nrtta*) et ceux de la danse narrative (*nrtiya*) et ce sous une forme plus complexe et élaborée dans le temps. En somme, avec l'apparition du *svarajati* nous commençons à voir apparaître le *varnam*.

Il est difficile, voire impossible de retracer exactement la naissance du premier *varnam* de même que son auteur. Selon Soneji (2012), « A figure named Govindasāmmayya (eighteenth century, dates unknown) and Paccimiriyaṁ Ādiyappayya (c. 1750-1820), are generally understood as the “fathers” of the complex *varṇam* genre. » (p. 249) En ce qui concerne le *varnam* composé spécifiquement pour la danse, Ramakrishna (1991) indique que les compositeurs connus des *padavarṇam* sont « *The Tanjore Quartette and Svati Tirunal*. » (p. 60) Selon l'auteure, « The earliest available version of the Varnam has the format of a *Pada varṇam*. » (p. 61) Les deux auteurs s'entendent sur la participation du Tanjore Quartet dans la composition des *varnam*. À cet effet, Soneji explique que « The Quartet composed a number of songs in a variety of genres including *svarajati* and its offshoot, *varṇam*. » (2012, p. 64-65)

Le célèbre Tanjore Quartet est formé de quatre frères. Il s'agit de Cinnaiya (1802-1856), Ponnaiya (1804-1864), Civanantam (1808-1863) et Vativel (1810-1847). Selon Kersenboom, ceux-ci seraient « the third in their generation of court

choreographers and dance-masters. » (1987, p. 44) L'auteure explique qu'à cette époque, « As the result of the general cultural atmosphere that was favourable to dance, and their co-operation with Muttusvāmī Dīksitar, they were able to devise a basic course for dance training and to compose a *balanced concert repertoire* » (p. 44). Leur famille est l'une des plus anciennes à avoir servi à la cour de Tanjore à titre de *nattuvanar*, bien que d'autres aient existé. Sur ce point, Soneji précise : « Although historians of dance have been somewhat preoccupied with the achievements of these brothers, there were in reality at least three active lineages of *nattuvanārs* [...] during the time of Serfoji and Śivājī. » (2012, p. 55-56)

Tous les membres du Tanjore Quartet ont composé des « lyrics, music, and choreographies for performances in colonial Tanjore and beyond. » (Soneji, 2012, p. 55) Leurs compositions avaient pour fonction de divertir la cour et représentent l'apogée de la recherche chorégraphique, esthétique et musicale au temps des Marathas. À ce propos, Kersenboom précise : « The great contribution of this Quartet lies in the fact that they combined ancient Tamil traditions with new, imported forms and with aesthetic and cultural sophistication that was in vogue at the court. » (1987, p. 44) Leur contribution en ce qui concerne le *varnam* est importante, car selon Sharma (2010), ils en auraient composé quarante-cinq. De surcroît, Lalita Ramakrishna indique que les membres du Tanjore Quartet « were prolific in their composition of *Pada varnams* ». (1991, p. 60) C'est donc dire que leur apport au répertoire de l'époque implique de nombreux *varnam* pour la danse.

À la lumière de mes recherches, j'en arrive à l'hypothèse que les *varnam* étaient performés par les *devadasi et nattuvanar* dans quatre différents contextes :

- 1) à la cour lors des fêtes reliées au calendrier hindou, où l'on avait besoin de danseuses pour certains rituels et divertir les invités,

- 2) dans les temples administrés par Tanjavur lors des festivals ou des processions de divinités,
- 3) au palais du roi lors de visites officielles,
- 4) et dans des espaces privés lors des célébrations des membres de la famille royale.

Il m'apparaît fort probable qu'à la cour de Tanjore le *varnam* avait une place de choix et conséquemment occupait l'espace culturel en ces quatre contextes. En effet, comme nous l'avons vu précédemment le *varnam* est la partition chorégraphique et musicale la plus complexe et la plus impressionnante. C'est donc dire qu'il est fort à parier que pour honorer les dieux, le roi ou encore les nobles, les danseuses-courtisanes et leurs musiciens privilégiaient le *varnam*.

### 2.3.1 Fonction du *varnam*

À titre de danse de cour séculière, le *varnam* avait la fonction de divertir : « A Varnam was originally a secular form composed for performance in the royal courts. » (Ramakrishna, 1991, p. 59) Il est aujourd'hui pratiqué sur toutes les scènes du monde et conserve la même fonction. Le *varnam* met en scène un poème chanté en l'honneur d'un dieu, d'un roi ou d'un protecteur. Kersenboom indique qu'il s'agit d'un genre littéraire nommé *prabandham* « that be traced back to the tenth century » (2008, p. 202). Le thème élaboré par le texte poétique est généralement l'amour : « The varnam, in similar fashion to most dance compositions with poetic text, treats the theme of love and yearning for one's beloved in what appears initially to be an ambiguous way. » (Higgins, 1973, p. 138-139)

Afin de rendre toutes les nuances et subtilités du poème, la danseuse élabore différentes facettes du *srngara rasa* pouvant aller de l'érotisme à l'amour divin. Sur ce point, Schwartz stipule que « *Shringara* is usually translated as "love" and in the



Indian context, this category of “flavor” includes passion, that is, the physical aspect of love. » (2004, p. 48) Soneji (2012) indique clairement la présence de l'érotisme et la complexité du *varnam*, ce qui en fait la pièce maîtresse du répertoire : « The persistence of erotic lyricism and the complex structure of this piece speak not only to the deployment of older idioms but also to the fact that this composition was meant as a « showpiece » ». (p. 66)

L'une des grandes danseuses du XX<sup>e</sup> siècle et descendante d'une lignée de *devadasi*, Balasaraswati, exprime ici l'importance du *varnam* en le comparant au sanctuaire d'un temple :

The Bharata Natyam recital is structured like a great temple : We enter the outer tower of alarippu, cross the halfway hall of jatiswaram, then the great hall of sabdam, and enter the holy precinct of the deity in the *varnam*. This is the place, the space, that gives the most expansive scope to revel in the rhythm and moods and music of the dance. The *varnam* is the continuum that gives ever-expanding room to the dancer to delight in her self-fulfilment by providing the fullest scope to her own creativity as well as to the tradition of the art. (1978, p. 111)

Pour conclure à propos de la fonction du *varnam*, j'aimerais mettre en perspective la vision de l'interprète. À vrai dire, bien que le *varnam* soit à l'origine une danse de cour séculière, cela n'empêche pas l'expression chez le praticien d'une quête de nature spirituelle. Sur ce point, Douglas M. Knight Jr. résume clairement ma pensée :

From the perspective of the performer, dancing spiritually based *Sringara* compositions that refer to divinity as the object of adoration was the same as dancing secularly based *Sringara* compositions that make no reference to the divine and speak purely of human love. In the artistry of *bharata natyam*, human love and divine love are both expressive of devotion and surrender. (2010, p. 102)

### 2.3.2 Concepts sous-jacents à la structure du *varnam*

Dans l'article intitulé *The Theory and Technique of Classical Indian Dancing*, Kapila Vatsyayan résume à merveille l'univers complexe de la danse indienne.

L'auteure précise que « The theory of Indian dancing cannot be understood in isolation and has to be comprehended as a complex synthesis of the arts of literature, sculpture and music. » (1967, p. 229) La danse est en fait incluse dans le concept de *natya*, « the art of drama ». Dès lors, il est important de préciser que « at a very early stage of development both these arts fused themselves into one another and that by the time Bharata wrote his treatise, [...], the dance was very much a part of drama, and, at many points of contact, both were consciously conceived as one. » (p. 229)

Le concept de *natya*, qui signifie théâtre en sanskrit, est à la base de la théorie et de la technique en *Bharatanatyam*. Selon Lyne Bansat-Boudon, le concept de *natya* s'oppose à celui de *nrtta* (danse). L'opposition *natya/nrtta* est « organisée par un critère infaillible : la présence ou l'absence de l'*abhinaya*, le jeu de l'acteur » (2004, p. 187). La notion d'*abhinaya* est donc en théorie ce qui distingue le *natya* du *nrtta*. Cependant, le *Bharatanatyam* est un art total alliant à la fois le jeu théâtral et la danse exempt de narrativité. C'est pourquoi, dans la pratique, il est convenu d'utiliser le terme *nrtya* plutôt que *natya* lorsque l'on fait référence à un contenu poétique ou narratif. *Nrtya* est un concept plus approprié, car il désigne « gesticulation when it is performed to the words sung in a musical melody » (Vatsyayan, 1967, p. 231). En somme, comme le précise Vatsyayan, « we can analyse the technique of dancing under two clear heads, *nrtta* (pure dancing) and *nrtya* (dancing with miming and gesticulation). » (p. 232)

Les sous-concepts de *raga*, *tala*, *rasa*, *svara* et *shitya* sont intrinsèques au *nrtta* et au *natya*. Dans les séquences de *nrtta*, le danseur utilise différents *adavu* et *hasta* en relation avec le *tala*. Ce dernier peut être marqué par la récitation de syllabes rythmiques (*solkattu*) ou encore de solfège (*svara*). Lors des passages où l'*abhinaya* domine, le *nrtya*, le danseur interprète le poème chanté (*sahitya*) par une pantomime hautement sophistiquée. Celle-ci comprend l'utilisation du visage en parfaite synchronisation avec les différents *hasta*. Dans les sections d'*abhinaya*, « the musical

accompaniment invariably consists of poetry, lyrical or narrative, which is set to music and rhythm. » (Vatsyayan, 1967, p. 235-236) Le but de l'*abhinaya* est de transmettre au spectateur l'essence du poème en laquelle réside le *rasa*, c'est-à-dire la saveur ou l'émotion esthétique.

L'ensemble de la composition musicale est régi par un mode musical (*raga*) qui suggère un état particulier. Ainsi, par la façon dont il est chanté et joué, le *raga* vient en quelque sorte soutenir l'essence du poème. Vatsyayan explique :

We know that the superstructure of musical composition is built by Svares [sic] (notes in an octave) which are charged with emotional content and each svara has its distinctive character : the *rāga* is built from these svaras by emphasizing particular notes in a particular sequence in the ascending and descending scales (*ārohan* and *avarohan*) : the mood or *bhāva* of a *rāga* determines the nature of the *vādi* (assonant) *samvādi* (consonant) svara. By treating these svaras in a particular manner, by emphasizing some and ignoring others, by lingering on some, by running through a group of others, a particular mood is built. (1963, p. 33-34)

Dans son ensemble, précise Savelyeva, « Varnam portrays many shades of Raga, brings out intricate rhythmic designs, and provides scope for innumerable variations of pure dance (Nritta) and expressive acting (Abhinaya.) » (Savelyeva, 2012)

L'interprétation d'un *varnam* se construit progressivement autour de la tension entre l'héroïne (*nayika*), interprétée par la danseuse, et son dieu ou héros (*nayaka*). La tension provient généralement du fait que la *nayika* est abandonnée ou ignorée temporairement par son *nayaka*. Dans certains *varnam*, la *nayika* peut faire appel à un intermédiaire nommé *sakhi*. Ce dernier fait office de messenger entre la *nayika* et le *nayaka*. Le *sakhi* vient en quelque sorte aider la *nayika* à entrer en contact avec le divin. Tout au long du *varnam*, « As the emotional dilemma of a lonely *nāyika* is gradually exposed, so also is the basic philosophical connection between erotic and spiritual love. » (Higgins, 1973, p. 336) À cet égard, de nombreuses

grandes danseuses de *Bharatanatyam* comparent la tension *nayika-nayaka* à la quête de l'âme individuelle à s'unir à l'absolu, au grand tout, au divin.

Anne-Marie Gaston résume ici l'importance de cette analogie dans la pratique des arts en Inde : « Love in separation, is an analogy for the soul in search of the divine and is the most popular theme in all Indian art: painting, music and dance. It dominates the themes of the traditional Bharata Natyam repertoire » (1996, p. 89). En vérité, comme le précise Gupta, « The Hindu understanding and acceptance of desire is one of the most profound aspects of its spiritual teachings. » (2000, p. 151) De surcroît, le désir de nature érotique « is not only permissible, it is actually the preferred metaphor for expressing the longing of the human source for the transcendent. » (p. 151) Cette analogie métaphorique permet notamment à l'interprète, à l'instar de la *devadasi*, d'unir dans la pratique de son art le mondain et le divin, l'humain et le surpa humain, le sacré et le profane. En ce sens, l'interprétation d'un *varnam* en *srngara rasa* unit l'expérience kinesthésique à la quête de nature spirituelle, transcendante. Rappelons ici que de transmettre le *rasa* est, ni plus ni moins, le but de l'art. Il est donc aussi ce qui relie l'interprète et le spectateur. Il est l'espace liminaire entre le danseur et l'auditoire.

### 2.3.3 Structure du *varnam*

Le *varnam* comprend deux parties; *purvanga* et *uttaranga*. La structure chorégraphique alterne constamment entre le *nrtta* et le *nrtya*. (voir appendice H) Higgins soutient que : « The dancer is therefore expected to shift her focus several times from rhythmic virtuosity to the depiction of emotional and dramatic experience, while sustaining the artistic continuity of the performance. » (1973, p. 335) L'auteur précise également que chaque section où il y a des *sahitya*, « is carefully designed to build upon previous material and stimulate a variety of images and connotations which may then be explored and developed in *abhinaya*. » (p. 335-336)



Dans la première partie du *varnam* à l'étude, on retrouve quatre *tirmana* dont le *trikala jati* qui se distingue par son développement en trois vitesses. Comme l'indique Natalie Savelyeva, « Trikala Jathi is mandatory at the beginning of the varnam. » (2012) Savelyeva précise que le nombre de *tirmana* peut varier d'une composition à l'autre « from three to eight or even more. » (2012) Tous les *tirmana* comprennent plusieurs *jati*, c'est-à-dire un agencement de différentes phrases rythmiques composées à partir des *adavu*. Les *adavu* sont les pas de bases considérés comme les « building blocks of Bharata Natyam. » (Gaston, 1996, p. 259) Gaston stipule que chaque *guru* possède ses propres combinaisons d'*adavu*. Elle explique que tous les styles (*bani*) de *Bharatanatyam* « have the same basic structure but differ in execution and minor embellishments ». (p. 259)

Le *purvanga* est aussi constitué de *nrtiya* dans les sections nommées *pallavi*, *anupallavi* et *carana*. Tout comme les *tirmana*, les *carana* peuvent varier en nombre. Ici, on en compte trois. Selon S.R. Janakiraman, « in the pallavi the musical theme must be initiated from whatever angle it may be but developed further in the annupallavi and further enlarged in the charana maintaining of course a balanced sequence, one built upon the other. » (1977, p. 134) Pour sa part, Higgins indique que « The traditional format of pallavi, anupallavi and carana constitutes the skeletal framework in varnam for a sustained and constantly varying interaction between dancer and musicians. » (1973, p. 334) Les deux dernières sections de la première partie sont le *chitte svara* et le *chitte svara* avec *sahitya*. Ces deux sections introduisent le patron type de l'*uttaranga* : la récitation de solfège (*svara*) suivie des *sahitya* correspondantes. Ici la récitation des *svara* a la fonction de « melismatic or syllabic settings of the text, and maintains a straightforward metrical relationship with the tāla. » (p. 335)

Dans la seconde partie, le tempo est accéléré et le poème est développé davantage à travers un *carana* et trois *ettugadesvara* avec *sahitya*. Le seul *carana* de



l'*uttaranga* sert à la fois d'introduction et de conclusion. On le retrouve donc deux fois dans cette partie de la composition. En ce qui concerne les subdivisions de *nrtta*, elles sont constituées d'un *tirmana* et de quatre *ettugadesvara*. Chaque *ettugadesvara*, à l'exception du quatrième, est suivi de *sahitya* qui sont chantés sur le même solfège. Ceci a pour effet d'amplifier l'état dominant et les émotions véhiculés par le poème. Conséquemment, l'*uttaranga* intensifie le *rasa* et se construit vers un climax tant musical que chorégraphique. Le danseur est alors mis à l'épreuve, car il doit soutenir à la fois le tempo plus rapide et l'intensité de l'*abhinaya*.

Il importe de préciser l'interdépendance de la composition musicale et la composition chorégraphique. En vérité, il s'agit d'un tout, car la musique en *Bharatanatyam* « is more than an accompaniment to the dance, it is a principal source of the dance. » (Higgins, 1973, p. 338) En effet, il est impensable de présenter un *varnam* dans un contexte classique sans la présence de la composition musicale, elle aussi dénommée *varnam*. La partition musicale peut être exécutée par les musiciens sur scène, en direct, ou encore être préenregistrée. Pour ma part, j'ai présenté au Québec le *varnam* avec un enregistrement réalisé préalablement en Inde. Malheureusement pour des raisons logistique et financière, il m'était impossible d'être accompagnée sur scène par les musiciens.

## CHAPITRE III

### L'ANALYSE ET L'INTERPRÉTATION DES DONNÉES

#### 3.1 Les trois phases de la recherche

La présente étude a été réalisée en trois phases. La première s'est déroulée en Inde et consiste en l'apprentissage d'un *varnam* auprès de ma *guru*. La seconde phase a débuté à mon retour au Québec, où j'ai entrepris les répétitions en vue des présentations publiques. Finalement, la dernière phase a été la préparation en salle avec l'équipe technique et les quatre présentations publiques du *varnam*.

##### 3.1.1 Première phase : l'apprentissage du *varnam* en Inde

À mon arrivée en Inde, les retrouvailles avec Madame Imarati furent émouvantes et annonciatrices de beaux partages. Nous ressentions toutes les deux un grand bonheur d'être réunies à nouveau. Je me suis rapidement installée afin de pouvoir débiter la première phase de la recherche. J'ai reçu au total trente-neuf cours d'une durée moyenne de deux heures. La première partie des cours était consacrée à l'apprentissage de la chorégraphie tandis que la deuxième partie, généralement plus courte, visait l'apprentissage de la partition musicale. Tous les cours se sont déroulés dans la pièce principale de la maison. L'apprentissage du *varnam* s'est donc déroulé en marge de mon environnement socioculturel habituel. La dimension transculturelle de mon mémoire nécessitait ce temps d'absorption et d'imprégnation dans la culture indienne. Le fait qu'il ne s'agissait pas de mon premier séjour en Inde, a facilité la rapidité avec laquelle j'ai pu plonger dans la recherche.

L'apprentissage s'est réalisé sur une période de trois mois, d'avril à juin 2013, dans la ville de Dharwad au Karnataka. Au cours de cette période, j'ai eu le privilège de pouvoir habiter chez Madame Imarati. Ainsi j'ai pu partager la vie quotidienne de la maisonnée et m'imprégner d'une réalité nouvelle. De tous mes séjours à Dharwad, ce fut le premier où j'habitais chez ma *guru*. Cela a eu pour conséquence d'approfondir notre relation. De surcroît, j'ai pu observer quotidiennement les cours des autres *shishya* et ainsi raffiner ma compréhension de la nature de la relation *guru-shishya*.

La première phase de la recherche a été une période de marge importante, un entre-deux où je me suis séparée de ma culture d'origine. J'ai placé en suspension mon quotidien québécois pour me familiariser avec un nouveau territoire chorégraphique et musical. De nombreux seuils ont été franchis au cours de ma rencontre avec le *varnam*; des seuils culturels, personnels et interpersonnels. Je me suis donné l'opportunité d'être « autrement » pour un certain temps, d'avoir une identité floue afin de m'adapter à une culture fort différente. Comme je connaissais le contexte dans lequel allait se dérouler l'apprentissage, j'étais bien préparée aux transformations « temporaires » et nécessaires pour cette période de marge. Je reviendrai sur ces transformations temporaires dans la prochaine section. Selon moi, une telle étude est possible dans la mesure où l'artiste-chercheur possède une expérience préalable de l'Inde, du contexte d'apprentissage et une relation bien établie avec le *guru*.

Au cours de cette première phase de la recherche, j'ai expérimenté une réorganisation intérieure où j'acceptais d'être « autrement » temporairement; mon identité se retrouvant mouvante entre la Julie « indienne » et la Julie « québécoise ». À mon sens, cette réorganisation intérieure passagère est ce qui me permettait d'accepter tous les aspects du contexte d'apprentissage, même ceux que je ne pourrais tolérer en temps normal. En effet, l'environnement de travail ne répondait pas aux



mêmes normes qu'au Québec; plancher de ciment, bruits extérieurs incessants, présence parfois dérangeante d'individu dans l'espace d'apprentissage. De plus, le milieu de vie me demandait également de négocier avec des éléments sensibles, voire confrontants. Par exemple, les notions d'intimité et d'hygiène m'ont demandé par moment presque de la contorsion identitaire. Cependant, grâce au mouvement intérieur entre la Julie « indienne » et la « québécoise », j'ai pu me transformer temporairement afin de pouvoir m'adapter aux moments culturellement difficiles.

Cela a fait en sorte que par moments je me sentais dédoublée, d'où la sensation d'avoir expérimenté une identité floue. Pour ma part, le fait de posséder une identité floue s'accompagne d'un sentiment de liberté et de puissance; un seuil identitaire où l'ouverture à l'autre se voit renouvelée et alimentée par l'expérience de la transculturalité. Ici, nous retrouvons le concept de métissage où « les composantes se rencontrent, s'unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité. » (Nouss, 2002, p. 99) Laplantine et Nouss indiquent que le métissage « est une espèce de bilinguisme dans la même langue et non la fusion de deux langues » (1998, p. 68). Selon eux, « La pensée du métissage est une pensée de la médiation et de la participation à au moins deux univers. » (p. 68) C'est donc dire qu'à l'intérieur de mon seuil identitaire se retrouvaient temporairement deux identités dans un mouvement de réorganisation où rien n'est perdu. Par ailleurs, l'expérience d'être double me fait sentir plus puissante et en possession d'un champ infini de possibles, car « Avec le métissage, il ne peut y avoir à proprement parler de victoire d'un camp sur un autre, rien n'est jamais définitif, absolu, stabilisé, fixé dans l'espace d'un territoire » (Laplantine et Nouss, 1998, p. 69).

### 3.1.1.1 Rite préparatoire

Avant mes cours, j'exécutais un rite préparatoire afin de favoriser une disposition physique, mentale et spirituelle optimale. Conçu en amont de la collecte

des données, il était constitué de la visualisation des cinq éléments, d'une prière à Bhumi Devi (la déesse Terre) et à Nataraja (le dieu Shiva sous sa forme de danseur), ainsi que de l'exécution de la salutation au soleil empruntée à ma pratique du yoga. Ce rite préparatoire constituait le stade préliminaire, au sens de Van Gennep, à ma pratique du *Bharatanatyam*.

J'ai conçu mon rite préparatoire à partir d'une adaptation libre de la cosmogonie indienne (Vatsyayan, 1997). Lorsque je visualisais les cinq éléments, je les associais à la fois aux directions dans l'espace, aux sens, à mon corps et aux facultés qui m'apparaissaient essentielles de développer au cours de l'apprentissage. Voici comment j'ai choisi de les regrouper. Il s'agit également de l'ordre dans lequel ils apparaissaient dans mon rite préparatoire.

- 1) L'élément air que j'associais à l'est, à l'ouïe (oreilles), à l'odorat (système respiratoire), au côté droit de mon corps et au développement de l'écoute.
- 2) L'élément feu que j'associais au sud, à la vue (yeux), à l'arrière de mon corps et au développement de la volonté.
- 3) L'élément eau que j'associais à l'ouest, au goût (la bouche), au côté gauche de mon corps et à la capacité d'abandon.
- 4) L'élément terre que j'associais au nord, au toucher (la peau), au sens kinesthésique, à l'avant de mon corps et au développement de la stabilité.
- 5) L'élément éther que j'associais à l'espace au-delà des directions, à l'absolu, à tous les sens réunis, à ce qui transcende mon corps et mon esprit et au développement de l'intuition.

Le rite préparatoire favorisait une transition fluide et en douceur vers les cours. De cette façon, je me préparais à quitter temporairement le quotidien pour me



rendre disponible de corps, de cœur et d'esprit à l'apprentissage auprès de ma *guru*. Essentiellement, je me visualisais dans une sphère de lumière blanche dans laquelle s'incarnaient progressivement les éléments. Plus je semais consciemment l'écoute, la volonté, la capacité d'abandon, la stabilité et l'intuition dans la phase préliminaire, plus je me sentais enracinée dans mon rôle de *shishya* et chercheuse, prête à recevoir la tradition du *Bharatanatyam*. Mon rite a favorisé mon ouverture à la rencontre interculturelle dans l'apprentissage en me permettant de cultiver un sentiment de respect et de dévotion à l'égard du précieux savoir transmis pendant les périodes liminaires, c'est-à-dire les cours. De surcroît, il favorisait le passage d'un état à l'autre en créant un pont entre le stade préliminaire et le stade liminaire. En somme, mon rite préparatoire me permettait de me poser intérieurement et ainsi me préparait à apprendre autrement dans un contexte pédagogiquement et culturellement différent.

Au fil de la recherche, la sphère de lumière est devenue pour moi la sphère des possibles dans laquelle j'ai su accueillir l'expérience du *varnam* dans un état d'ouverture et de sérénité. À plusieurs reprises, mon rite préparatoire a eu la fonction de protéger l'espace de travail avec Madame Imarati de mes frustrations liées à l'environnement et au contexte d'apprentissage; plancher de ciment, chaleur, bruits de toute sorte, individu incongru dans l'espace de travail. J'ai pu également faire appel à la visualisation de ma sphère, lorsque des éléments extérieurs venaient mettre à l'épreuve ma patience et ma concentration pendant les cours. À vrai dire, apprendre au travers d'un quotidien parfois chaotique, où la notion de temps et d'horaires prédéfinies est absente, a aguerri ma capacité d'adaptation. Aussi, lorsqu'il s'écoulait un laps de temps considérable entre l'heure prédéterminée et l'heure à laquelle commençait réellement le cours, je revisualisais la sphère afin de me reconnecter à la concentration instaurée dans le préliminaire. De ce fait, j'ai pris conscience de l'importance de transporter avec moi ma sphère des possibles dans les cours afin que l'apprentissage puisse se dérouler dans un espace propice à accueillir les seuils identitaires et ma réalité métissée.

### 3.1.1.2 Apprentissage et transculturalité

La première étape de l'apprentissage a été celle de la *gejjai puja*. Il s'agit d'un rite, officié par ma *guru*, avant le début d'une nouvelle période d'apprentissage et qui consiste en la bénédiction de mes cloches de chevilles. Madame Imarati a choisi une journée de bon augure pour la réalisation à la fois de la *gejjai puja* et du premier cours. Nous avons offert aux dieux (Nataraja, Ganesh, Saraswati et Lakshmi) des fruits, des fleurs d'hibiscus, de l'encens, de la poudre de curcuma, du riz et des prières. Mes cloches de chevilles (*gejjai*) étaient placées au sol, parmi les offrandes, afin que je puisse recevoir leur bénédiction pour l'apprentissage du *varnam*. À la fin du rite, j'ai performé le *namaskaram* pour le dieu Nataraja. Après la *gejjai puja*, le processus d'apprentissage a pu débuter. Pour ma part, il s'agit d'un processus qui s'est déroulé harmonieusement, au rythme de mon évolution. Madame Imarati suivait attentivement ma progression et s'assurait d'un certain degré d'intégration avant l'ajout de nouveau matériel chorégraphique. Je ne me suis jamais sentie bousculée et au contraire, j'ai été accompagnée avec grande attention et dévouement tout au long du parcours.

Le *varnam* m'a été transmis suivant l'ordre chronologique de la partition chorégraphique, par petits segments. Chaque segment a nécessité de nombreux essais et erreurs de ma part, accompagnés à la fois physiquement et musicalement par Madame Imarati. Pendant les trente-six premiers cours, ma *guru* a assuré l'accompagnement musical. Ce dernier est composé du poème chanté, de la récitation des *solkattu* et de la récitation du solfège, tous marqués par le *tala* qu'elle maintient à l'aide d'un bâton en bois. Pour ce qui est des derniers cours, nous avons utilisé l'enregistrement audio afin de me préparer aux répétitions seule en studio.

Lors de la transmission de nouveau matériel chorégraphique, ma *guru* utilisait la démonstration physique debout (dpd) ou assise (dpa). Lorsqu'il s'agissait de passages en phase d'intégration, elle utilisait des indications physiques debout (ipd)

ou assise (ipa), des indications verbales (iv) ou vocales (ivo), des indications tactiles (it) et des signes vocaux (svo) ou visuels (svi). (voir les appendices D et E pour plus de détails) Au besoin, les dpd et les dpa pouvaient également être utilisées afin de clarifier un passage difficile nécessitant de revenir à sa démonstration d'origine. À travers l'analyse des captations vidéo et de mes journaux de pratique, j'en suis arrivée à mieux comprendre la fascinante transmission orale qui m'a été donnée d'expérimenter.

*Guru et shishya* se font généralement face (en miroir) et l'apprentissage se fait par imitation, répétition et imprégnation. Parfois la position côte à côte s'impose pour faciliter soit l'observation de la démonstration du *guru* ou encore l'exécution du *shishya*. Le *Bharatanatyam* exige, de par la position de base nommée *aramandi*, d'être totalement connecté au sol. Il s'agit d'une exigence technique et stylistique nécessaire à l'exécution des séquences de *nrtta* et de *nrtya*. J'ai constaté que plus je me sentais connectée à ma *guru*, plus mon *aramandi* était puissant et plus j'arrivais à le maintenir. Concrètement, la connection avec elle se manifestait par la sensation d'être reliée par un cordon invisible au niveau du bassin; un symbole puissant rappelant le cordon ombilical. Cette sensation me rendait plus lourde des pieds au nombril et favorisait l'enracinement de mon *aramandi* dans le sol. De surcroît, j'ai observé que Madame Imarati me communiquait une force par la qualité de sa présence et par l'intensité utilisée lorsqu'elle frappait le *tala* et récitait le *solkattu*. Cette force m'encourageait dans la pratique, malgré la fatigue, à conserver la profondeur de l'*aramandi*. Donc ma persévérance ainsi que ma relation au sol et à la gravité passe vraisemblablement par la sensation d'être liée au corps de ma *guru*.

Au fil de l'apprentissage du *varnam*, je suis devenue très sensible aux multiples modulations et subtilités provenant du corps et de la voix de ma *guru*. Toutes ses modulations et subtilités étaient de précieux repères me permettant de sentir ce qu'elle recherchait dans mon interprétation tant du *nrtta* que du *nrtya*. Dans



les moments les plus intenses, il me semblait faire un avec elle, comme si nous étions reliées par un gradateur d'intensité ou encore des filaments invisibles qui me permettaient de percevoir de l'intérieur ce qu'elle souhaitait. En somme, je procédais par essais et erreurs en me branchant sur les dpd, dpa, ipa, ipd, iv, ivo, sv, et svo pour sentir comment moduler mon interprétation.

Le mode de transmission du savoir en *Bharatanatyam* implique rarement des explications verbales détaillées. Sur ce point, Ananya Chatterjea explique : « Not a lot of time is spent, however, in describing the maneuvering of the body in technique. The system perpetuates itself because of the particular mode of training whereby the students learn by imitating the teacher's demonstrations exactly. » (Chatterjea, 1996, p. 76) En effet, bien que Madame Imarati puisse parfois donner des indications et des corrections verbales, elle privilégie de loin l'utilisation de son corps pour indiquer ce qu'elle souhaite en terme de *nrtta* et *nrtya*. C'est pourquoi elle exécute plusieurs fois une même séquence s'il le faut, sans jamais se lasser, plutôt que d'expliquer de façon rationnelle ce qu'elle recherche chez l'exécutant.

Pour ma part, ce mode de transmission m'oblige à développer une grande qualité d'attention et de concentration. De surcroît, je dois entrer en totale résonance avec mon sens cénesthésique afin de capter le plus fidèlement possible le savoir corporel de ma *guru*. Se rapprochant des notions de proprioception et de kinesthésie (Leão), la cénesthésie est une modalité perceptive qui « permet de percevoir ses propres tensions, mais aussi de percevoir les tensions de ceux avec qui on rentre en résonance d'intersubjectivité, représentant ainsi l'un des multiples canaux de l'empathie biologique. » (2002, p. 97) Selon Eugenio Barba, cité par Maria Leão, le sens cénesthésique est primordial pour l'acteur-danseur, car « la perception des plus infimes changements toniques reste le matériau de jeu le plus concret. » (p. 97) À l'aide de mon sens cénesthésique, j'ai aujourd'hui la conviction que les séances de travail avec Madame Imarati m'amènent à plonger plus loin dans mes sensations, mes

perceptions et mes intuitions du mouvement. De plus, dans le travail de l'*abhinaya* je dois raffiner constamment les émotions véhiculées par les *sahitya* du poème chanté pour transmettre le *sringara rasa*. Dans l'apprentissage d'un *varnam*, il y a donc aussi une immersion profonde dans le royaume de l'émotivité guidée par le savoir du *guru*.

Je dois dire que les sections de *nrtya* ont été les plus difficiles à apprendre. Contrairement au *nrtta*, j'ai observé qu'il y avait davantage de résistances culturelles de ma part à m'abandonner à ce type de pantomime. Le travail d'*abhinaya* puise plus profondément en moi afin de rendre la justesse des émotions. Comme interprète formée en danse contemporaine, où l'interprétation n'est généralement pas axée sur la pantomime, j'ai dû laisser tomber ma peur du ridicule pour plonger pleinement dans l'apprentissage de l'*abhinaya*. J'ai pris conscience que cette peur s'installait telle une carapace culturelle qui me rend inconfortable dans l'apprentissage des sections d'*abhinaya*. Cela créait une distance dans mon interprétation de la *nayika* et par conséquent, affectait la justesse des émotions véhiculées. Au fil de l'apprentissage du *varnam*, j'ai brisé ma carapace en acceptant de « jouer le jeu » avec dévotion à l'égard de la tradition, en me laissant porter par les indications et la présence de ma *guru*.

L'abandon à la subtilité du jeu théâtral et aux émotions générées par l'interprétation de la *nayika* m'a menée à une perte de repère identitaire. Il semble que mon interprétation est plus juste lorsque j'arrive à plonger si loin que j'ai la sensation de disparaître. Cette sensation de disparaître est devenue dans l'apprentissage un indicateur important. À partir de cette sensation, je laissais la *nayika* prendre en quelque sorte possession de mon être et dissoudre ma carapace culturelle. Par contre, j'ai observé au cours du processus d'apprentissage qu'il m'était impossible de provoquer intentionnellement cet état-sensation d'être possédée. J'ai compris que c'est en cultivant une totale confiance en l'accompagnement corporel de



ma *guru*, jumelée à l'abandon au jeu, que j'arrivais à trouver la justesse dans mon rôle de *nayika*. En théorie cela semble une équation évidente, mais dans la pratique, ce fut pour moi un puissant travail d'abandon.

Dans les moments d'apprentissage du *nrtta*, la récitation du *solkattu* accompagné par la *tala* est devenu le langage à travers lequel ma *guru* me transmettait l'énergie et la qualité de mouvement désiré. Tout comme dans le *nrtya*, le corps de Madame Imarati est la source à laquelle je dois me connecter, voire fusionner, pour approfondir mon interprétation du *nrtta*. Très peu d'informations proviennent d'explications techniques, tout se passe de corps à corps dans une intimité partagée entre le *guru* et le *shishya*.

Le corps de ma *guru* est un corps rempli de rythmes et de mélodie, constamment engagé dans un puissant rapport à la musique qu'elle produit en enseignant. Lorsque nous travaillons le *nrtta*, j'entends bien sûr sa musique, mais plus que tout, je la sens. La musique inscrite dans le corps de ma *guru* se traduit par d'innombrables micros mouvements avec lesquels j'entre en résonnance afin de sentir la qualité de mouvement recherchée. Madame Imarati soutient constamment mon exécution et intensifie l'amplitude de ses micros mouvements en fonction de mes besoins, c'est-à-dire en fonction de mon degré d'intégration. Conséquemment, l'amplitude des mouvements de ma *guru* varie selon mon autonomie dans l'exécution.

Le *tala* est ce qui nous unit, ce qui synchronise nos corps dans le travail du *nrtta*. En *Bharatanatyam*, le mouvement se définit d'abord en rapport avec le *tala*, autrement dit le temps. Vatsyayan explique avec justesse cette particularité :

The Indian dancer's pre-occupation is not so much with space as with time, and the dancer is constantly trying to achieve the perfect pose, which will convey a sense of timelessness. The human form thus achieves geometrical shapes in time rather than in space, for the intricacy of the *nrtta* technique depends on the very fine and deliberate manipulating of time (*tāla*) to achieve

a series of poses – and the perfect pose is a moment of arrested time – in limited space : it is thus that we find, [...], in none of the Indian dance styles are there leaps evident; nor have been discussed in the treatises of the Indian dance. (1967, p. 233)

Ceci m'amène à introduire la forte impression-sensation de tricoter le temps et l'espace qui domine mon expérience du *nrtta*. Il est clair que ma tâche première est d'être en rapport avec le temps et que conséquemment il est, à l'image d'aiguilles à tricoter, celui avec lequel j'entre en relation avec l'espace. Il y a pour moi, lorsque je maîtrise une séquence de *nrtta*, une sensation de contrôle, de puissance et de force qui m'envahit. Dans ces moments, je perds étrangement mes repères spatio-temporels et j'expérimente ce dont parle Vatsyayan, « a sense of timelessness ». Je ressens alors avec force l'impression de flotter au-dessus de la partition chorégraphique. De plus, j'ai observé que c'est dans ces moments de flottaison que les frissons peuvent se manifester, du centre de mon corps vers la périphérie. Les frissons sont pour moi des instants de pure jouissance « kinesthésique » et ils intensifient la profonde joie ressentie dans la pratique. Les frissons et la joie combinés peuvent même générer chez moi des larmes incontrôlables.

En somme, mon expérience de l'apprentissage du *varnam* m'a démontré qu'il s'agit d'un processus d'éternelles répétitions où le corps du *shishya* s'imprègne de plus en plus profondément de l'exécution et de la présence du *guru*. Le savoir corporel du *guru* s'imprime au fil du temps sur le *shishya*, créant sur ce dernier une empreinte indélébile. Une fois la mémorisation complétée, la prise de risques a été un facteur déterminant dans mon appropriation du *varnam*. Compte tenu du peu d'explications verbales détaillées, j'ai dû développer une stratégie pour combler ce manque.

Cette stratégie consistait essentiellement à être dans un état d'hyper vigilance cénesthésique afin de percevoir à travers mes sensations les exigences stylistiques et esthétiques de ma *guru*. À partir de cet état d'hyper vigilance, je risquais

intuitivement jusqu'à ce que Madame Imarati produise des signes d'approbation. De cette façon, j'arrivais à sentir de l'intérieur la justesse de mon interprétation. J'ai observé que plus je prenais des risques, en restant dans le cadre de la tradition, plus je sentais ma *guru* s'illuminer de l'intérieur et augmenter ses approbations visuelles, sonores ou verbales. Autrement dit, je sentais son énergie qui me « tirait » à aller toujours plus loin, à ne jamais me satisfaire de ce que j'avais réussi précédemment.

L'apprentissage du *varnam* s'est conclu par la même *gejjai puja* que nous avions réalisée au début du processus. Cependant, nous avons ajouté, en plus de mes *gejjai*, mes nouveaux costumes et bijoux afin qu'ils soient bénis avant d'être utilisés. Lorsque je quittais Madame Imarati, j'avais comme toujours le cœur gros. Ma reconnaissance envers elle est infinie, car son accueil, non seulement dans ses cours, mais aussi dans son quotidien, a été celui d'une mère et d'une grande amie, aimante, compatissante et généreuse. Pendant mon séjour à Dharwad, j'ai pu constater le lien puissant qui nous unit et qui a continué à se développer au cours de l'apprentissage du *varnam*.

Il est difficile de décrire la nature exacte de la relation *guru-shishya*. Je compare ma relation avec Madame Imarati avec celle à la fois d'une mère et d'une grande amie. Mère, car c'est à travers un accompagnement essentiellement « kinesthésique » qu'elle me guide, qu'elle supporte l'évolution de ma pratique d'interprète. Auprès d'elle, je me sens enveloppée dans les bras de la tradition. Il y a également au sein de notre relation une dimension amicale qui se manifeste par l'humour et les confidences dans le travail. Nous sommes unies à travers et par la tradition du *Bharanatya*m. En ce sens, la nature de la relation favorise un sentiment d'éternité, car nous sommes réunies par un savoir passé et à venir, qui ne cesse de migrer d'un corps à l'autre, de *guru* à *shishya*.

### 3.1.2 Deuxième phase : les répétitions au Québec

Dès mon retour au Québec, j'ai entrepris les répétitions afin d'approfondir mon interprétation et de préparer les présentations publiques. En arrivant en studio, c'est à un grand vide auquel j'ai fait face. En effet, je me suis retrouvée séparée de ma *guru*, mais aussi d'une culture dans laquelle je sens que ma quête spirituelle est acceptée et encouragée. Lorsque je suis en Inde, je sens que ma pratique est supportée, enveloppée par une « ambiance » nourricière. La transition vers les répétitions au Québec a donc été pour moi une période de deuil; le deuil de la présence de Madame Imarati et le deuil d'un quotidien où le sacré et le profane s'entrelacent constamment. En ce sens, la deuxième phase du projet se situe elle aussi dans une période de marge, de séparation (Van Gennep) où j'ai fait face à de petites morts symboliques.

À ce propos, Magali Humeau rappelle que « les rituels de passage, par l'apprentissage symbolique de la mort, mènent à une reconnaissance de la mortalité acceptée parce que compensée par la construction de nouveaux liens. » (2004, p. 238) L'auteure explique qu'à ce stade, les phénomènes provoquant la souffrance trouvent sens, car « le sujet est capable de connaissance à leur propos. » (p. 238) Lors de la deuxième phase de la recherche, je me suis donc retrouvée dans un second temps de marge, à l'intérieur de ma propre culture, à la recherche des liens permettant à ma pratique du *Bharatanatyam* d'avoir du sens au Québec. Bien que ce temps de marge ait été un entre-deux étrange et par moments douloureux, il a révélé toute la puissance de ma relation à la tradition et au *varnam*. Dès les premières répétitions, je ressentais un grand bien-être d'être avec le *varnam*. Ce dernier constituait le lien me permettant de demeurer en contact intérieurement avec la présence ma *guru* et avec la culture indienne. En fait, je me sentais honorée, choyée et bénie de pouvoir revenir chez moi avec cette pièce que j'ai transportée tel un savoir précieux. J'avais la sensation d'être en possession d'un bijou qui ne demandait qu'à être encore plus

scintillant.

Dès lors, je me suis sentie investie d'une grande responsabilité à l'égard du savoir que m'a transmis Madame Imarati. Cette responsabilité se traduisait par le souci de respecter les exigences esthétiques et stylistiques du *varnam*, tout en continuant à raffiner mon interprétation. De surcroît, je me sentais détenir la responsabilité de transmettre à travers mon interprétation, l'amour pour ma *guru*, pour la tradition du *Bharatanatyam* et pour la culture indienne. Tout au long de la deuxième phase du projet, j'ai eu l'impression de participer, à ma façon, à la conservation d'un patrimoine universel. C'est ainsi je suis arrivée à remplir ce vide « culturel » ressenti à mon retour de l'Inde.

J'ai également fait face à un autre type de vide, celui de l'espace scénique. Chez ma *guru*, j'ai évolué dans une petite pièce comparativement à l'espace de travail au Québec. Pour favoriser un passage harmonieux du *varnam* vers un public québécois, je devais décongestionner l'espace. Avec l'aide précieuse de ma directrice de recherche, j'ai permis à la partition chorégraphique d'évoluer différemment dans l'espace en décentrant certaines sections de *nrtta*. J'ai également choisi de décentrer certains passages de *nrttya* en respectant la tension dramatique du poème. Ce travail sur l'espace a été à la fois technique et symbolique. À cette étape, ma tâche de chercheure-interprète fut de faire voyager le *varnam* de son lieu d'origine dans une nouvelle culture et de lui donner une nouvelle perspective scénique afin de faciliter sa transmission à un auditoire néophyte. Mes choix ont été motivés de l'intérieur par mon ressenti en lien avec la partition chorégraphique et l'essence du poème.

Afin d'approfondir mon interprétation, j'ai dû préciser davantage les séquences où j'incarnais la *nayika* narrant les gloires de Krishna versus celles où j'interprétais la *nayika* en relation avec Krishna. Ce travail m'a permis de prendre conscience de mon pouvoir d'évocation et d'invocation. En fait, lorsque j'interprétais la *nayika* réclamant la présence de son dieu, j'invoquais la présence de Krishna à



partir de mon désir profond d'être unie à lui. Dans les sections où j'interprétais la narratrice, mon rôle était d'évoquer sa présence en décrivant ses exploits. Pour moi dans ce *varnam*, il y a donc deux façons de faire « venir » Krishna; par l'invocation et par l'évocation. À mon avis, il s'agit également des deux manières de cultiver le *srngara rasa*.

Le travail sur l'invocation et l'évocation m'a amenée à clarifier mon intention première qui est de transmettre l'essence du poème à travers le *srngara rasa*. Il m'a aussi permis de mieux comprendre la structure du poème. Ma rencontre avec Krishna a été guidée par cette structure, car à force de le désirer, que ce soit en l'invoquant ou en l'évoquant, il n'y avait plus de distance entre mon imaginaire et la réalité. Pour la durée du *varnam*, le temps et l'espace disparaissaient, pour ne laisser qu'une sensation bien réelle et viscérale de flotter dans ce paysage chorégraphique et musical. Bien souvent, je ne faisais pas seulement « sentir » la présence de Krishna dans les répétitions, je me sentais imprégnée au quotidien de sa présence. Aussi je pouvais constater que le temps de la marge, c'est-à-dire le temps du *varnam*, m'offrait la possibilité d'entrer en relation avec le sacré et de « flotter entre deux mondes » (Van Gennep). Ma sensation de flotter correspond, au sens de Van Gennep, à l'expérience de la liminalité qui « se déroule dans un espace et un temps réels, mais toutefois hors de l'espace et du temps habituels, ce qui lui confère ce caractère sacré. » (Goguel d'Allondas, 2002, p. 26)

Les répétitions dans ma culture d'origine ont en quelque sorte amplifié mon rapport au divin. Elles m'ont fait réaliser que le *Bharatanatyam* me permet d'intégrer un rapport au divin, à l'absolu, unique en son genre. En effet, mon interprétation du *varnam* intègre à la fois un abandon au dieu Krishna dans le travail de l'*abhinaya* et un total contrôle dans le travail du *nrtta*. Cependant à l'intérieur de ces deux aspects (*nrtta* et *nrtya*) mon rapport au divin demeure le même : je cultive une dévotion tant à l'égard de Krishna, mon *nayaka*, qu'à l'égard de la danse pure (*nrtta*).

Conséquemment, il y aurait dans mon expérience du *varnam* deux manières distinctes d'approcher le divin, l'une par l'abandon et l'autre par le contrôle.

Mes répétitions ont été accompagnées sur une base régulière de la présence d'une amie artiste visuelle, Carole Viallet. Au départ, les dessins de Carole ne devaient pas faire partie du projet. Elle souhaitait simplement pouvoir pratiquer sa technique de calligraphie avec un modèle vivant et en mouvement. La présence de Carole me faisait grand bien et nos échanges en studio, notamment lorsque nous observions et commentions les dessins à la fin des répétitions, ont favorisé chez moi une rétroaction constructive. Lorsque nous regardions les dessins, je me sentais d'une certaine manière rassurée par les traces laissées sur le papier. Je voyais à travers un autre médium l'essence du *varnam* et ses composantes techniques, esthétiques et stylistiques. Je pouvais ainsi refléter sur la pratique de la journée. J'ai souhaité inclure certains dessins à la présentation finale du projet, afin de pouvoir partager les traces du travail effectué lors des répétitions et ainsi créer un pont entre le studio et la scène. (voir deux exemples de dessins de Carole Viallet à l'appendice I) La présence des dessins, dans l'espace de travail et le lieu des présentations au Québec, a permis à la dimension transculturelle de ma démarche de s'imprégner dans le temps et l'espace. Les dessins ont donc assuré une fonction symbolisante en créant un lien non seulement entre les répétitions et les présentations, mais aussi en réactualisant mon expérience de l'Inde dans ma culture d'origine.

Pour conclure à propos de la deuxième phase de la recherche, j'aimerais souligner la peur qui s'est installée d'être jugée dans ma culture d'origine. Il s'agit d'une peur qui bien malgré moi a fait surface, surtout dans les semaines précédant les présentations publiques. À ce jour, j'arrive encore difficilement à m'expliquer pourquoi il en était ainsi. En effet, malgré mon sentiment d'être honorée et choyée de pouvoir partager ce savoir chorégraphique, un doute s'est installé quant à savoir comment ma démarche allait être perçue. La mise à nue de ma quête spirituelle sur

scène au Québec a généré un inconfort; un inconfort transculturel. Celui-ci a en quelque sorte exacerbé ma vulnérabilité et en l'occurrence, la peur d'être jugée. Par contre, je crois avoir réussi à utiliser cet inconfort comme un tremplin pour prendre pleinement possession de l'espace de la Piscine-théâtre. Ainsi j'ai souhaité offrir aux spectateurs non seulement le *varnam*, mais aussi mon rapport intime avec le *Bharatanatyam* et le flou identitaire qui l'accompagne. À mon sens, le partage de mon vécu au Québec aura légitimé ma réalité métissée. Pour interpréter le *varnam*, je dois sauter dans un flou identitaire, abandonner ma carapace culturelle et mes inconforts car; « Le métissage, c'est passer complètement, sans armes (surtout) et sans bagages, d'une identité à l'autre, se réincarner dans l'autre. » (Nouss, 2002, p. 110-111)

### 3.1.3 Troisième phase : les présentations au Québec

La dernière phase de la recherche a été celle des présentations publiques. Il était essentiel pour moi que les spectateurs puissent faire l'expérience du *varnam* à travers les trois étapes du rite de passage. Les spectateurs arrivaient dans l'étape préliminaire où ils étaient amenés à circuler sur la scène pour observer les dessins et les dernières minutes de ma préparation. (voir appendice J, photos 1 et 2) Lorsque ma préparation fut complétée, je me suis avancée vers l'autel pour exécuter mon rite préparatoire. Ensuite, je me suis dirigée au centre de l'espace scénique pour performer le *namaskaram*. Le *varnam* pouvait alors commencer, ce qui constituait l'étape liminaire de la présentation. Après la danse, j'ai pris quelques minutes pour me préparer à l'étape postliminaire, c'est-à-dire la discussion avec les spectateurs.

À l'étape préliminaire, je sentais que j'amenais progressivement les spectateurs dans mon univers, dans mon rapport à la danse indienne. À chaque présentation, j'ai été surprise de constater à quel point le fait d'ouvrir à l'auditoire mon espace de préparation a su me calmer et me rassurer. En fait, j'avais la sensation que de ne pas cacher la préparation me donnait du poids, à la fois symboliquement et

physiquement. Cela avait également pour effet d'assurer une transition fluide, tout en douceur, avant d'effectuer mon rite à l'autel. J'arrivais donc à l'autel en confiance et bien enracinée dans le temps et l'espace, afin de partager mon expérience transculturelle du *varnam*. Pendant le rite à l'autel, j'étais remplie d'un sentiment de profonde reconnaissance. Une reconnaissance envers tous ceux et celles qui ont contribué à la réalisation de mon mémoire-interprétation. En somme, je prenais le temps de remercier intérieurement tout le processus qui a rendu possible ma rencontre avec le *varnam* et de remercier la tradition du *Bharatanatyam*.

Selon Goguel d'Allondas, le rite possède la fonction d'apprivoiser et « celle de construire des ponts symboliques, des ponts qui ne sont pas exclusivement religieux, qui visent à mettre en lien, en relation des êtres et des choses que tout peut séparer. » (2002, p. 55) De plus, l'auteur précise que le rite ne fait pas seulement relier les antagonistes, c'est-à-dire :

le haut et le bas, le sacré et le profane, le divin et l'humain, etc., mais aussi de relier des hommes, parfois des semblables, entre eux, de fortifier une communauté humaine au nom du principe vital que tous les individus qui la composent demeurent par essence, leur existence durant, à la fois égaux et néanmoins différents. (2002, p. 56)

En ce sens, le temps offert aux spectateurs pour déambuler dans l'espace et le rite préparatoire effectué à l'autel ont permis un temps d'apprivoisement entre moi et « l'autre »; l'autre étant à la fois l'auditoire et le *varnam*.

L'absence de Madame Imarati aux présentations publiques a été un deuil difficile. J'ai eu jusqu'à la semaine des présentations l'impression que mon projet ne pouvait pas être complété sans sa présence. Aussi, je ressentais un sentiment de honte par rapport à ma propre culture devant l'impossibilité de pouvoir offrir à ma *guru* l'accueil que je souhaitais pouvoir lui offrir. Cependant, mon sentiment s'est transformé lors des présentations et j'ai puisé en l'absence de ma *guru*, une force pour honorer sa présence à travers mon interprétation du *varnam*.



À chaque présentation, je suis demeurée fidèle aux deux intentions qui ont guidé mon travail d'interprète : transmettre l'essence du poème dans les sections de *nrtya* et partager de la pure beauté à travers une dentelle de temps et d'espace dans les sections de *nrtta*. Selon moi, j'ai su soutenir mon interprétation de façon continue, sans qu'il y ait de coupure d'énergie dans les transitions entre le *nrtta* et le *nrtya*. Pour se faire, je me concentrais sur ma sensation de transvaser l'énergie du sternum vers le bassin ou du bassin vers le sternum afin d'assurer une fluidité dans les transitions. J'ai réalisé qu'en assurant une fluidité dans les passages entre le *nrtta* et le *nrtya*, mon énergie circulait librement et mon souffle demeurait relativement constant tout au long de la pièce. Je peux donc affirmer que ma sensation de transvaser<sup>4</sup> l'énergie favorisait une continuité dans mon interprétation du *varnam*.

Les discussions avec les spectateurs ont conclu les présentations et ont fait office d'étape postliminaire. Je souhaitais par ces discussions avoir une meilleure perception de la façon dont est perçu et reçu le *varnam* dans ma culture d'origine. Les échanges avec le public québécois ont su me rassurer dans ma démarche. À vrai dire, j'ai réalisé à quel point ma peur d'être jugée était non fondée. J'ai rencontré des spectateurs davantage curieux et touchés par ma démarche et par le *varnam*. Cette dernière phase du projet marque pour moi un passage important, celui qui m'a amenée à pouvoir assumer fièrement et sans inconfort ma pratique du *Bharatanatyam* dans ma propre culture.

### 3.2 Le pouvoir du rite préparatoire

Sur le terrain de recherche, les difficultés liées à la confrontation des cultures sont inévitables et de nature imprévisible. Selon moi, l'attitude la plus juste dans un parcours transculturel n'est pas de vouloir surmonter ou encore traverser les difficultés reliées au choc culturel, mais plutôt de se laisser traverser par elles. Tout

---

<sup>4</sup> Voir à la p. 68 pour plus de détails sur mon expérience du transvasement.



au long du terrain de recherche, je me suis rappelé l'importance de l'approche phénoménologique et je remerciais intérieurement tout ce qui surgissait en tâchant de vivre ainsi l'expérience dans toute sa puissance. Ainsi je suis parvenue à conserver une attitude accueillante et positive, même dans les moments plus difficiles. À cet effet, l'intégration du rite préparatoire, à toutes les phases de la recherche, a largement contribué à cultiver un état d'ouverture, exempt le plus possible de jugement de valeur. Ceci a eu pour conséquence de « protéger » les espaces de travail avec ma *guru* et ceux en studios au Québec, de les garder sacrés, à l'abri des secousses liées au choc culturel.

Mon rite préparatoire est devenu le portail d'entrée sur ma pratique du *Bharatanatyam*; il fut le portail sur mes sensations, mon état du moment, sur le *varnam* et sur ma relation à la tradition. Il m'aidait à me centrer sur la tâche à accomplir que ce soit lors de l'apprentissage, les répétitions ou les présentations. À titre de stade préliminaire à la pratique, il accompagnait les transformations nécessaires à l'expérience du *varnam* et assurait les passages vers le stade liminaire. Avec mon rite préparatoire, j'entrais dans le devenir métis (Laplantine et Nouss), j'ouvrais tous mes sens au temps et à l'espace du *varnam*. Ainsi ma sphère des possibles est devenue le symbole de ma réalité métissée; l'entre-deux où j'accueille la transculturalité. À vrai dire, le métissage est, tout comme le rite, l'œuvre du passage, de la marge, de l'entre-deux porteur de tous les possibles ; « Le passage est un temps de marge, et la marge, comme le marginal, reste le lieu de toutes les potentialités. » (Goguel d'Allondas, 2002, p. 65)

### 3.3 Le pouvoir de la tradition

La force de la tradition orale s'est incarnée entre moi et ma *guru* et a nourri ma pratique dans les instants de doute et d'inconfort. Il s'agit pour moi d'une force nourricière, car dans le seuil me séparant de ma pratique en Inde, c'est-à-dire lorsque j'étais au Québec, la tradition venait m'éclairer de l'intérieur. Indéniablement, la

dimension transculturelle du projet a solidifié mon lien avec la tradition du *Bharatanatyam*. Je suis fière d'appartenir à la lignée de ma *guru*, d'appartenir à cette grande famille qui comprend les maîtres de Madame Imarati, ses disciples présents et ceux à venir. La dimension transculturelle de mon mémoire-interprétation m'a permis d'honorer, en partageant avec le public québécois, à la fois la richesse de la tradition et celle de mon vécu expérientiel. Dans son ensemble, le projet a favorisé le développement de mon sentiment d'unicité (du fait d'être reliée à la tradition) et mon sentiment d'éternité (du fait que je puisse partager la tradition à travers mon interprétation du *varnam*).

Tout au long de l'apprentissage du *varnam*, je me suis sentie soutenue, appuyée, voire élevée par la présence de ma *guru*. Mon expérience révèle que l'osmose vécue avec Madame Imarati a traversé le temps et l'espace. Étrangement, sa présence a su s'incarner aussi dans les phases du projet au Québec. Seule en studio, j'ai à plusieurs reprises fermé les yeux pour revoir par exemple ma *guru* exécuter un *abhinaya*. Dès lors, je reprenais le mouvement comme si j'étais en sa présence. Ainsi je pouvais retrouver certains détails et subtilités de l'interprétation du *varnam*. En fait, le savoir corporel de ma *guru* semble s'être imprégné à jamais, telle une empreinte indélébile, sur mon corps d'énergie, sur mon corps en potentiel mouvement.

### 3.4 Le pouvoir du *varnam*

Lorsque je contemple l'ensemble de mon expérience, l'interprétation d'un *varnam* ne s'arrête pas aux concepts de *guru-shishya*, *nrtta-nrtya*, *nayika-nayaka*; c'est davantage l'expérience de l'entre-deux, de ce que je vis dans ces passages, ces allers-retours constants où l'énergie circule comme jamais. Dans un contexte transculturel, l'interprétation d'un *varnam* est un devenir perpétuel tant du point de vue de l'expérience esthétique, où l'objectif est de transmettre le *rasa* – la saveur du poème chanté, que du point de vue de l'artiste intercesseur, où l'objectif est de

partager dans sa culture d'origine la tradition du *Bharatanatyam*. Et le devenir, c'est le propre du métissage :

le métissage est toujours dans l'aventure d'une migration, dans les transformations d'une activité de tissage et de tressage qui ne peut s'arrêter. [...] Elle ne peut être mobilisée comme une réponse, car elle est la question elle-même qui perturbe l'individu, la culture, la langue, la société dans leur tendance à la stabilisation. (Laplantine et Nouss, 1997, p. 85)

Au regard du concept de rite de passage, on comprend que l'ensemble de mon expérience du *varnam* s'est réalisé à travers deux dimensions; individuelle et collective. En effet, « Le rite de passage décrit par Arnold van Gennep joue, dans sa structuration même, sur ces deux dimensions : individuelle et collective. » (Goguel d'Allondas, 2002, p. 60) L'individu meurt et renaît symboliquement, « Il lâche, abandonne, un certain nombre de prérogatives pour en gagner d'autres radicalement différentes. Dans le même temps, il passe d'un monde familier, définitivement antérieur, à un monde nouveau. » (p. 60) Le *varnam* qui m'apparaissait au début de l'apprentissage comme « une bête à dompter », est devenu un territoire chorégraphique et musical majestueux, un territoire qui me traverse et me transforme de l'intérieur, par la pratique et la dévotion, pour un partage, un don vers l'extérieur dans ma culture d'origine. À titre de rite de passage, entre ma pratique en Inde et celle au Québec, l'expérience transculturelle d'un *varnam* a permis « d'opérer cette rupture dans le continuum espace-temps, d'apprivoiser les séparations nécessaires. » (p. 60)

Je demeure à ce jour fascinée par l'ambiguïté ressentie entre le fait de posséder le *varnam*, c'est-à-dire d'être en contrôle, et le fait d'être possédée par lui, de m'y abandonner avec la sensation de perte de contrôle. Aujourd'hui, à la lumière de mon analyse de l'expérience d'un *varnam*, je comprends qu'il y a un équilibre qui s'est installé au sein de mon interprétation entre contrôle et lâcher-prise. De cet équilibre, il en résulte un grand bien-être et un sentiment d'accomplissement. La

sensation d'être en contrôle a dominé les séquences de *nrtta* alors que dans les séquences de *nrtya*, je m'abandonnais à l'expérience du *sringara rasa*. Pour moi la force du *nrtta* réside dans ma relation à la terre, liée à la puissance logée dans le bassin, et qui se manifeste dans le contrôle des *adavu* en lien avec le *tala*.

Dans le travail de l'*abhinaya*, qui prévaut dans les séquences de *nrtya*, il y a davantage d'abandon au jeu, à l'essence du poème, à l'imaginaire, à l'émotif, au sentiment de transcendance stimulé par l'expérience du *rasa*. Chez moi, le *nrtya* permet en ce sens une ouverture du cœur, une communication vers l'extérieur, vers l'avant et le haut, vers le ciel. De plus, j'ai observé que la joie ressentie s'intensifiait à travers le déploiement de la chorégraphie. À mon avis, cela provient du fait que j'implore toujours plus intensément la présence de Krishna en décrivant sa beauté et ses exploits et que j'expérimente un parfait équilibre entre contrôle et abandon. Par conséquent, je me retrouvais comme interprète dans un état particulier, ni en contrôle et ni dans l'abandon, mais dans l'expérience d'une joie profonde; celle de flotter dans le seuil, entre les deux.

Dans l'interprétation du *varnam* s'opère ce que je nomme un transvasement. Ce dernier est ressenti physiquement entre le bassin et le sternum lors des transitions de *nrtta* à *nrtya* ou de *nrtya* à *nrtta*. Les moments de transvasement sont des seuils importants où comme interprète je renouvelle mon énergie, où je trouve un second souffle pour la prochaine section. Il s'agit également des passages où l'énergie se déplace, souvent avec une sensation de chaleur intense et des frissons, du bassin au sternum ou vice-versa. Pour moi les sections de *nrtta* commandent de concentrer mon attention et ma puissance au niveau du bassin, du plancher pelvien au nombril, afin que l'énergie se déploie à partir d'un puissant enracinement dans le sol. À l'inverse, les sections de *nrtya* exigent de concentrer ma présence et l'exécution de l'*abhinaya* à partir du sternum; plus précisément à partir du cœur. Après l'*aridhi*, lorsque j'ouvre les bras c'est le moment où se réalise le transvasement et où je ressens l'ouverture du



cœur nécessaire au travail de l'*abhinaya*. (voir photo 3 à l'appendice J) C'est le moment où je dois laisser s'évaporer l'énergie du *jati* qui vient de se terminer pour adoucir mon état et entrer dans l'*abhinaya*, ce qui me permet de revenir au *rasa*.

Bien que l'*abhinaya* nécessite une précision aussi fine que dans les sections de *nrtta*, l'énergie déployée est bien différente. Elle est beaucoup plus fluide, coulante et subtile. L'exécution de l'*abhinaya* correspond à une alchimie, une transmutation des émotions qui émerge chez moi de la notion de jeu intrinsèque à la conception de la théâtralité indienne. À mon avis, l'alchimie réussit lorsque je me laisse prendre au jeu, à mon propre jeu. Dans ces moments, il n'y a plus de « Julie » car il y a un abandon total au jeu, et pour la durée de l'*abhinaya* j'oublie même que c'est un jeu. Sans pouvoir dire que je maîtrise l'art de l'*abhinaya*, je sens que je suis à présent plus habile à me laisser couler, emporter par le jeu. Le plus fascinant dans ce travail d'alchimie des émotions est que plus j'accepte de jouer, de plonger dans l'histoire avec un réel amusement, plus ça devient du sérieux en termes d'émotions. Plus je joue vraiment, telle une enfant, plus les émotions ressenties sont intenses et plus elles se transmutent en joie.

Lors des présentations du *varnam*, mes sensations ont été amplifiées dans les transitions entre les sections de *nrtta* et de *nrtya*. Je ressentais profondément le transvasement de l'énergie du bassin vers le sternum et vice-versa. À vrai dire, dans les moments de transvasement il y a une respiration qui s'est installée, me permettant de couler telle une rivière dans le territoire du *varnam*. Concrètement, je pouvais sentir un nouveau souffle et un regain d'énergie dans chacun de ces passages. Conséquemment, j'avais l'impression de pouvoir savourer chaque moment, qu'il soit *nrtta* ou *nrtya*, et d'assurer la continuité de la trame narrative et poétique. En somme, lorsque j'interprétais le *varnam*, mon être était doublement traversé par le courant de la tradition : par la sensation de tricoter le temps et l'espace, de fabriquer de la pure beauté, et par le sentiment de faire don, par l'*abhinaya*, de l'essence du poème. Dans



l'expérience du *varnam*, ce courant a stimulé mes capacités techniques, mon imaginaire et ma capacité à transporter le *sringara rasa* vers le spectateur. Tout mon être est devenu un passage, un canal permettant au savoir de ma *guru* de s'incarner dans ma culture d'origine. Je me considère privilégiée d'avoir pu réaliser jusqu'au bout cette riche expérience transculturelle, ce rite de passage.

### 3.5 Le pouvoir du rite de passage

L'évolution de ma pratique d'interprète, à travers l'expérience transculturelle du *varnam*, a été possible grâce au franchissement de nombreux seuils, culturels et personnels. Thierry Goguel d'Allondans explique que « Chaque passage, chaque franchissement, nécessite, d'une certaine manière, un « stage », une étape, un entre-deux, [...]. Pour être accueilli en amont, il va falloir préalablement être séparé en aval. » (2002, p. 11) C'est par ailleurs ce que j'ai vécu au cours de la recherche. J'ai d'abord été séparée de ma culture d'origine pour m'absorber dans l'apprentissage avec Madame Imarati. Ensuite je suis revenue au Québec, séparée de ma *guru* et de la culture indienne, pour partager mon expérience en sol québécois.

Chaque phase du projet a été une marge, un entre-deux, un passage, où ma rencontre avec le *varnam* a été possible. Martine Segalen souligne que les passages « sont tout autant métaphoriques que matériels » et qu'« ils se concrétisent dans un saut » (2009, p. 35) En assurant une gestion de l'entre-deux et du flottement, le rite de passage offre la possibilité d'apprivoiser les changements identitaires, l'altérité et le temps. (Goguel d'Allondas, 2012) Mon expérience transculturelle du *varnam*, en tant que rite de passage, m'a effectivement permis de flotter entre les mondes ; entre l'Inde et le Québec, entre le sacré et le profane et entre le *nrtta* et le *nrtiya*. J'ai pris possession d'un espace liminaire, le territoire du *varnam*, pour entrer en relation avec le divin par ma pratique de la danse.

Van Gennep a observé « qu'un individu, à divers moments de son existence, se trouve dans des positions différentes par rapport au sacré ou au profane » et « il

établit que certains rituels servent à souligner le passage du profane au sacré, puis le retour au profane. » (Segalen, 2009, p. 35-36) À travers son observation, Van Gennep a mis de l'avant le concept de pivotement du sacré, « phase de transition entre sacré et profane qui enjoint de faire progresser le cheminement rituel. » (p. 36) La notion de pivotement permet de comprendre les trois phases du mécanisme à l'œuvre au cours d'une expérience transculturelle telle que je l'ai vécue : « l'être est d'abord séparé du cours ordinaire des choses, il mène alors une existence marginale ou liminale, puis se trouve réintégré dans la vie normale avec un statut nouveau. » (p. 36) En effet, mon expérience du *varnam*, en tant que rite de passage, m'aura permis de réintégrer ma culturelle d'origine en assumant pleinement mon statut de danseuse de *Bharatanatyam* ; car « Chaque rite de passage ne peut s'appréhender que dans la singularité de l'expérience vécue. » (Goguel d'Allondas, 2002, p. 68)

Et c'est parce qu'il y a eu renoncement et abandon, donc séparation, que le rite a pu se compléter ; renoncer à ma carapace culturelle tout en m'abandonnant à la tradition et à l'accompagnement de ma *guru*. À cet égard, Goguel d'Allondas résume :

Si le rite de passage permet de prendre place en société, d'assumer ses racines culturelles, d'accéder à une identité sociale *et* personnelle, c'est qu'il remplit une fonction hautement symbolique : la séparation. Il faut au passage une once de renoncement. (1994, p. 12)

Tous les seuils traversés au cours du projet de recherche ont éveillé en moi une ouverture à l'autre insoupçonnée. J'entends ici par « autre » l'autre culture, l'autre savoir corporel, le *guru*, la tradition, le *varnam*, l'inconnu, Krishna et l'innommable. Je réalise aujourd'hui que c'est essentiellement cette ouverture à l'autre qui m'a transformée et qui m'a permis d'aller plus loin dans le travail du *nrtya* et du *nrtta*. En effet, pour arriver à approfondir mon interprétation du *varnam*, j'ai dû laisser tomber dans l'apprentissage ma « carapace » culturelle. De plus, dans les dernières phases du projet, j'ai été amenée à transformer la peur d'être jugée dans ma

culture d'origine. Conséquemment, tout le processus de l'apprentissage aux présentations a encouragé chez moi un mouvement d'ouverture et d'abandon.

Au cœur de mon expérience transculturelle, on retrouve les mouvements intrapersonnel (entre la « Julie indienne » et la « Julie québécoise »), interpersonnel (entre *guru* et *shishya*, entre *shishya* et *varnam*) et interculturel (entre l'Inde et le Québec) propres à une réalité métissée vécue à travers l'interprétation d'une forme chorégraphique et musicale elle-même le fruit d'un métissage. L'interprétation du *varnam* s'articule dans un va-et-vient constant, un métissage entre le *nrtta* et le *nrtiya*, entre *sahitya* et *solkattu*, entre l'évocation et l'invocation du *nayaka* dans un territoire où se déploie un troisième corps ; celui de la transculturalité. Le corps de la transculturalité partage aussi les caractéristiques du métissage, car il est le seuil où se rencontrent les corps de la *devadasi*, du *guru* et du *shishya* ; « Le métissage, c'est le même *et* l'autre, en insistant sur la conjonction. » (Nouss, 2002, p. 105) Dès lors, il est possible d'affirmer que le transculturel possède la fonction de servir le métissage en lui permettant de « ne pas fondre ses composantes dans un ensemble fusionnel, mais les faire se rencontrer sans en dissoudre les spécificités. » (p. 110) En somme, je ne pourrais mieux conclure qu'avec les propos de Nouss : « le transculturel est une passerelle qui me permet de me retrouver chez l'autre » à l'aide de ce qu'il nomme « la pratique du saut métis. » (p. 110)

### 3.6 Conclusion

L'expérience transculturelle du *varnam* a eu principalement, au sein de ma pratique, la fonction de me rassurer, voire de me réconforter dans ma différence. Évoluer dans un environnement où la danse contemporaine domine l'espace culturel, n'est pas chose simple. De surcroît, être une praticienne de *Bharatanatyam* d'origine non indienne exige bien souvent de faire doublement ses preuves auprès de la diaspora indienne. Je réalise aujourd'hui que l'ensemble de mon parcours à la maîtrise a permis à ma démarche transculturelle de s'enraciner dans un espace plus

harmonieux. Conséquemment, j'ai le sentiment d'avoir accompli tant intellectuellement, physiquement que spirituellement, un parcours essentiel au développement de ma pratique d'interprète.

La réalisation de ce mémoire-interprétation a été un puissant rite de passage à travers lequel j'ai approfondi ma pratique de la danse indienne et affirmé sur la scène québécoise la quête à l'origine du projet de recherche. Dans l'espace liminaire de cet important rite, j'ai fait la rencontre du *varnam*, de Krishna et du *srngara rasa*. Cette rencontre a été possible grâce à la transmission de *guru* à *shishya* dans un contexte non institutionnalisé. La relation de nature fusionnelle et amicale avec ma *guru* m'a permis d'évoluer avec confiance et dévotion tout au long du processus de recherche.

L'intention première de ma recherche était d'élucider la nature de la joie profonde qui m'envahit lors des apprentissages chez ma *guru*, lors des répétitions et lorsque je suis en spectacle. Cette intention première était intimement liée à la quête spirituelle qui m'anime en tant que danseuse. Tout au long de l'étude, j'ai aspiré à ce que mon vécu expérientiel de l'Inde et du *Bharatanatyam* puisse être porteur de sens dans ma culture d'origine. Ainsi, l'intention de départ et mon aspiration profonde m'ont menée à la formulation de la question, des sous-questions, du but et des objectifs de ma recherche.

Au cours de l'investigation, la question de recherche m'a guidée afin de comprendre comment l'expérience de l'apprentissage d'un *varnam* vécue en Inde à travers une relation *guru-shishya*, et sa présentation dans ma culture d'origine, agit sur ma pratique d'interprète. Le but de la recherche, soit d'approfondir mes connaissances théoriques et pratiques du *varnam* en *Bharatanatyam*, ainsi que les cinq objectifs du projet ont été largement atteints. L'étude à caractère phénoménologique, réalisée avec la méthode heuristique et les outils de l'ethnographie et de l'autoethnographie, a permis de plonger au cœur d'une démarche singulière à travers l'expérience transculturelle du *varnam*. Elle a révélé le pouvoir du



rite préparatoire, le pouvoir de la tradition, le pouvoir du *varnam* et le pouvoir du rite de passage, sans pour autant mener à une généralisation de l'expérience transculturelle.

Au terme de la réalisation de mon mémoire-interprétation, j'entrevois de fertiles perspectives d'avenir en ce qui concerne l'étude du *Bharatanatyam* du point de vue de l'interprète. Il m'apparaît évident que la collaboration entre la calligraphie et le *Bharatanatyam* mériterait une investigation approfondie. Je retiens de mon expérience avec l'artiste calligraphe Carole Viallet, une ouverture sur de nouvelles façons pour le danseur d'observer et d'analyser sa pratique à travers le dessin. Les échanges entre la danse et la calligraphie pourraient éventuellement mener à de nouvelles approches d'analyse du mouvement ou encore à de nouveaux outils d'interprétation.

En ce qui concerne la notion de transculturalité, il me semble pertinent de souligner l'apport significatif que pourrait avoir une étude sur l'appropriation de la poésie en langue kannada chez une danseuse de *Bharatanatyam* francophone. Une telle orientation de recherche permettrait selon moi de mieux comprendre comment l'artiste-intercesseur crée des ponts entre les cultures. Dans cette perspective de recherche, les études transculturelles bénéficieraient d'une théorisation du concept de « corps de la transculturalité » et les études en danses pourraient tirer profit de la dimension transculturelle du *rasa*.

## LEXIQUE

*abhinaya* : pantomime utilisée pour acheminer le *sahitya*. Mode de communication à travers une gestuelle silencieuse, impliquant les expressions faciales et les *hastas*.

*adavu* : pas de base constituant le vocabulaire de la danse pure (*nrtta*) qui peuvent varier d'un style (*bani*) à l'autre.

*ananda* : joie, plaisir mystique.

*anupallavi* : deuxième section de plusieurs types de composition musicale en musique carnatique précédée du *pallavi*.

*aramandi* : position de base en *Bharatanatyam* correspondant au demi-plié.

*aridhi* : brève séquence rythmique qui conclut la fin du *tirmana* ou de l'*ettugadesvara*.

*Bharatanatyam* : danse classique originaire du sud de l'Inde anciennement nommée *Sadir Attam* ou *Desi Attam*.

*carana* : troisième section de plusieurs types de composition en musique carnatique.

*chitte svara* : récitation de solfège.

*ettugadesvara* : section constituée de *svara* performée dans un premier temps comme solfège et ensuite avec les *sahitya* correspondantes.

*gejje* : cloches portées aux chevilles.

*guru* : maître, professeur.

*hasta* : gestuelle des mains utilisée à la fois dans le *nrtta* et le *nrtya*.

*jati* : phrase rythmique composée de *solkattus* (récitation de syllabes rythmique).

*kathak* : danse classique originaire du nord de l'Inde.

*namaskaram* : révérence à la terre, aux dieux, au *guru* et à l'audience.

*nattuvananar* : maître de musique et de danse.

*natya* : art total incluant le théâtre, la musique et la danse.

*Natyasastra* : le plus ancien traité d'art dramatique hindou, composé entre 400 AEC et 400 EC. Il est constitué de 36 chapitres, 6000 vers et de quelques passages en prose.

*nayaka* : héros.

*nayakurala* : *devadasi* senior qui agissait à titre de meneuse de troupe.

*nayika* : héroïne.

*nityasumangali* : être de bon augure; à propos des *devadasi*.

*nrtta* : danse pure où la narration est absente.

*nrtya* : danse interprétative, basée sur le *sahitya*, composée d'une gestuelle hautement sophistiquée à l'aide des *hasta* et de l'*abhinaya*.

*pallavi* : première section de plusieurs types de composition musicale en musique carnatique suivit de l'*anupallavi*.

*raga* : cadre de référence mélodique, mode musical.

*rasa* : notion centrale de l'esthétique indienne qui signifie saveur, saveur esthétique, essence ou saveur d'une composition littéraire. But de l'art; plaisir esthétique.

*riaz* : pratique-discipline.

*sahitya* : texte poétique.

*sakhi* : messenger ou intermédiaire entre la *nayika* et le *nayaka*.

*shishya* : disciple, étudiant.

*solkaṭṭu* : syllabes mnémoniques récitées en relation avec le *tala* qui accompagnent les *adavu*.

*srngara* : l'un de neuf *rasa*, se traduit par amour. Il correspond au sentiment amoureux allant de l'érotique (amour mondain) à l'amour pour le divin.

*svara* : solfège (sa, ri, ga, ma, pa, da, ni).

*tala* : élément rythmique en musique carnatique.

*tatti mettu* : type d'*adavu* correspondant à des frappes au sol exécutées en relation avec le *tala* performés généralement pour conclure une section d'*abhinaya*.

*tirmana* : séquence composée de plusieurs variations d'*adavu* généralement complexe rythmiquement.

*varnam* : composition musicale et chorégraphique, la plus complexe et la plus longue, du répertoire en *Bharatanatyam* où le danseur alterne entre le *nrtta* et le *nrtya*.

*vidwan* : titre honorifique précédent le nom des maîtres de danse et de musique en Inde du Sud.



## APPENDICE A

### EXEMPLE D'UN JOURNAL DE PRATIQUE

JPC26 DAE 30-05-2012

8

12h-13h45 \*

(A) (écrit pendant mon rituel)

Pendant ma visualisation aujourd'hui :

→ ce qui a émergé :

Normalement je me perçois grandeur nature (au centre) de la bulle, de la sphère. Aujourd'hui je me suis vue grandir, devenir une géante, mon corps englobant toute ma sphère et encore plus, englobant tous les éléments, toutes les possibilités.

Aussi je me suis sentie et vue devenir très petite, infiniment petite devenant une simple particule d'énergie, une seule cellule, une seule possibilité.

Ensuite, je me suis vue en train de réaliser, performer le namaskar dans la sphère, « grandeur nature ».

J'ai alors associé les mouvements du Namaskar aux éléments :

Les 2 premières frappes → l'air : l'oné et l'adorati.

L'ouverture des bras → le feu, la vue.

La descente → l'eau, le goûter.

Toucher le sol → la terre, le toucher.

Remonter → l'éther, 5<sup>e</sup> élément, la fusion de tous les éléments, l'adorati.

Pendant ma visualisation - invocation des éléments, je me suis sentie passer de très grande à très petite, tout en invoquant les éléments.

PAGE:

DATE:

9

L'espace (ma conscience de l'espace) et la tridimensionalité de mon corps deviennent alors beaucoup plus vivants.

Aussi j'ai senties encore la légèreté au début, les éléments de plus en plus lourds, pour redevenir léger à la fin avec ma visualisation de l'étoile. Donc ici aussi un cycle en trois phases → léger, lourds, léger. Pivotement en spirale du poids...

Après mon rituel, je suis allée installer la caméra. Rohini et moi avons mangé un bol de céréales et bu un café avant de débiter le cours. Ma concentration est demeurée la même malgré quelques éléments extérieurs qui sont venus nous interrompre au début de classe. J'ai senti que Rohini avait aussi besoin de demeurer concentrée sur sa tâche lorsqu'elle a demandé à son mari de s'occuper du chien.

Plus je m'absorbe dans mon rituel préparatoire, plus ma concentration sera difficile à briser. Lorsque j'ai performé mon namaskar, j'ai visualisé les éléments comme dans ma vision dans mon rituel préparatoire. C'est une excellente façon de lier mon rituel au cours, et cela fait sens pour moi → d'autant plus que ce lien a émergé tout seul, sans que je le cherche. Le lien a émergé de façon organique.

En fait, je réalise que tout ce qui émerge dans mon rituel s'entrelace

10

et forme une chaîne, une tresse qui me mène jusqu'au cœur. Les éléments (qui émergent dans mon rituel nourrissent mon imaginaire) stimulent ma réflexion et peuvent venir alimenter, supporter mon processus d'apprentissage dans le cours.

(B) Mon état s'est transformé de « grondée » bien concentrée à « flottante » et encore plus concentrée.

À la fin du cours je me sentais flottante avec l'impression de ne plus être au même endroit et à la limite dans le même corps. C'est un état très agréable qui me donne envie de me poser, intérieurement en concédant cet état, de me recueillir et de juste m'absorber dans cet état. Je suis en fait de le faire présentement mais en écrivant mes DAE.

Je ne sais pas pourquoi malgré l'effort demandé pour réussir le vauvau, le travau, je me sentais de plus en plus flotter au-dessus de ce qui était en train de se dérouler dans le cours. À un moment, j'ai eu envie d'arrêter et de prendre Bohini dans mes bras. J'ai senti cela comme une pulsion, une force de l'intérieur qui voulait s'exprimer, par pudeur et par respect pour le contexte culturel je me suis bien entendu retenue.

J'ai senti cela comme une force d'amour et c'était localisé au niveau du Sternum.



(C) - (D)


 PAGE:   
 DATE: / /

11

Pour l'instant, j'associe cette pulsion d'apaiser au fait que je suis très bien en présence de Rohini et pendant le cours plus particulièrement aujourd'hui. Mais aussi, je me demande si cela ne vient pas aussi de ce que génère le varnam. Il s'agit d'un varnam à propos de Krishna, dieu clairement associé à l'amour (mondain et divin) et où le Srīngarā rāsa domine → c'est-à-dire le sentiments amoureux.

J'aimais d'aller plus en profondeur dans le travail de l'abhinaya et je trouve fait intéressant d'avoir senti ce « rash d'amour » pendant le cours. Pour moi, cela veut dire que je suis sur la bonne piste.

Je pourrais comparer mon état à la fin du cours à l'état lorsque nous « tombons en amour » comment cela nous fait cabler tout le reste et nous fait flotter...

Je trouve surtout révélateur que en allant plus loin dans mes intentions, en cherchant à être plus juste dans chaque « action », j'en sois arrivée à cet état. Pour moi je pense que c'est la bonne piste pour mon travail d'interprétation.

Cela m'amène à me dire, à réaliser, que le bhāratānāṭyam rend mon état (peu importe lequel) plus vrai, plus vivant, plus senti, plus réel. Est-ce dû au travail d'abhinaya ?



le travail d'abhinaya irait puiser plus <sup>12</sup>  
 profondément en moi? Exigerais-je plus  
 de moi, donc en retour m'amençai-je  
 à expérimenter des états plus puissants?

Il y a, rarement un peu de tout ça  
 mais il y a aussi le plongeon dans  
 le contexte culturel qui me demande  
 d'aller plus loin, d'accepter ce que  
 normalement je n'accepterais pas, qui  
 me demande d'observer et d'être  
 encore plus attentive qu'à l'habitude

↳ notamment dans le contexte d'apprentissage  
 qui est aussi un choc culturel de  
 l'apprentissage.

✓ observer différemment, autrement, observer  
 encore plus de détails pour pouvoir  
 saisir au-delà du choc culturel.

✓ être encore plus attentive : ne pas

être chez soi me demande une énergie  
 supplémentaire, une force et une capacité  
 d'adaptation qui m'amène à me trans-  
 former, à changer intérieurement  
 de manière à pouvoir aller au-delà  
 du choc culturel et vivre « l'expérience »  
 pleinement, jusqu'à pouvoir la déguster,  
 la savourer ⇒ même si ça ne  
 goûte pas la même chose que  
 chez nous, même même si je ne connais  
 pas la recette, même si je ne suis  
 pas toujours d'accord avec le pourquoi  
 et le comment je plonge dans cet  
 « état expérience » et ça me fait  
 beaucoup de bien.

## APPENDICE B

### EXEMPLE D'UN JOURNAL DU CHERCHEUR

JC 10-07-2012 Methodologie Hybride

Methodologie Supplémentaire !

p 81. ~~Traité de recherche création en art~~

#### 3.2 De la méthode à une méthodologie vers la connaissance

La méthodologie de recherche "englobe à la fois la structure de l'esprit et de la forme de la recherche et les techniques utilisées pour mettre en pratique cet esprit et cette forme" (Gauchier, 2000, p. 8). L'auteur donne au terme méthodologie une signification à double entrée →

Méthode au singulier = façon de penser l'objet

Méthodes au pluriel = façon de faire les choses, de procéder, d'organiser nos réflexions, nos actions et nos choix pour développer de la connaissance.

... la méthodologie se présente essentiellement comme un travail intellectuel. Elle renvoie à une façon de réfléchir (méthode) et à une façon d'actualiser sa réflexion dans un cycle de théorisation.

La méthodologie permettrait donc une certaine liberté de pensée et d'action en se dotant d'outils de travail et de réflexion susceptibles de faire émerger des connaissances nouvelles et nouvellement accessibles à notre esprit.

... La nécessité pour l'étudiant de choisir entre une méthodologie spécifique ou une méthodologie générale (hybride). Les auteurs considèrent néanmoins que la méthodologie générale (que l'on désigne plus généralement par procédures) s'adapte mieux aux besoins de étudiants en art, par sa souplesse et la créativité.



des liens qui peuvent s'opérer, impliquant une <sup>2</sup> variété de dispositifs et de contextes de travail (théorique, pratique).

p. 82

Nous verrons que l'intelligibilité des connaissances en art passe par la crédibilité des choix qu'aura pris le chercheur, et par la logique de sa démonstration. Nous verrons aussi qu'en r.c. on fait un usage modéré de la raison, et que l'on se réfère pour le faire à une rationalité différente de celle qui inspire le positiviste. Il s'agit dans ce cas d'une rationalité qui s'inspire du sensible, le chercheur s'intégrant à une subjectivité qu'il tente de discipliner en traversant un processus de théorisation et de modélisation (Houle, 1997). Sur ce terrain de recherche, la nuance s'impose et la méthodologie sert de point d'ancrage autant que de miroir à ce que l'on souhaite rendre intelligible; miroir d'un état, miroir d'une logique, miroir d'une objectivité.

p. 83

« La méthodologie doit progresser au même rythme que la recherche, si on veut que l'ensemble des chercheurs d'une discipline (puisse faire) autre chose que de mimer, après coup, ce que l'élite des chercheurs se donne le droit de faire. Car la méthodologie devient alors une discipline qui s'établit elle-même comme objet d'observation, d'analyse, de réflexion et de contestation. La méthodologie ne reste pas un code stable, elle est sujette à des remaniements (p. 10). »

p. 83 (C. ?)

Je vais donc dans une méthodologie générale... → « C'est une méthodologie générale, c'est-à-dire en croisant des options

## APPENDICE C

### EXEMPLE D'UN JOURNAL DE VOYAGE

JV 8-05-2012

DATE: / /

Hier soir c'était le grand soir pour Rohini. Le Rangapravesham de Sai s'est très bien déroulé. C'était pour elle la première fois qu'elle menait toute seule le nattuvangam. Elle était très fière après le spectacle. J'ai donc assisté au spectacle qui en plus d'être une performance de plus d'une heure, est tout un événement social et culturel. Sai donc je spécifier vient d'une famille très riche de Pharvadi. Tous les invités présents (environ 600 personnes) assistent gratuitement au spectacle et sont également conviés à un repas à la fin de la soirée. Tous les coûts (costumes, bijoux, location de la salle, musiciens, caméramans, photographes, cadeaux offerts au Guru, aux musiciens et au chef guest, etc) sont assumés par les parents. Aujourd'hui pouvoir présenter un rangapravesham n'est possible que pour des jeunes filles comme Sai ayant des parents très riches.

C'est en fait une occasion pour démontrer sa richesse à la communauté ainsi que présenter sa fille à de futures potentielles belles familles. Sai m'a beaucoup impressionné. A 15 ans, elle a réalisé une performance remarquable. Sa concentration était impeccable. Bien que quelques exigences techniques restent à parfaire, la justesse de son interprétation et sa présence sur scène m'ont beaucoup touchés. « Mon Dieu, à 15 ans je me disais ça prend une volonté de fer pour arriver à cela. » C'est certain qu'elle avait tout le support financier, cependant l'argent ne peut acheter la grâce, le talent



et la volonté pour parvenir à ce niveau.

Depuis mon arrivée, j'ai pu observer à plusieurs reprises Sai en répétition avec Rohini. Elle venait chez Rohini tous les matins et aussi les soirs pour enchaîner les pièces. Sai mais aussi toutes les autres jeunes disciples de Rohini sont passionnées à observer. J'ai de la difficulté à expliquer pourquoi, mais il y a pour moi quelque chose qui me navrait profondément lorsque je les observe. Ce que je vois en fait : leur joie de danser, une certaine naïveté qui les et me plongent dans un ailleurs serein, paisible et heureux. Cette façon dont la danse indienne me touche (que ce soit lorsque je l'observe ou la pratique) est bien particulière. C'est un bonheur immédiat qui se manifeste, une joie profonde.

C'est aussi cette joie que je partage au quotidien avec Rohini. Je pense qu'elle est vraiment heureuse de ma présence dans la maison. J'essaie de m'ajuster le plus possible à son rythme et aux façons de « faire » les choses dans la maison. Cela me demande par moments « d'accepter » des choses que normalement je n'accepterais pas. Ceci me met parfois dans des états assez inconfortables. Dans ces moments, je tente de me rappeler que je dois prendre cela culturel et non personnel. « S'ajuster » c'est aussi je crois une étape importante afin de gagner la confiance du maître. Rohini doit avoir 100% confiance que je ne suis pas là pour interférer dans sa routine, ses croyances ou ses valeurs → mais bien de m'y conformer. Comme chercheurs il s'agit de faire la tâche la plus importante.

## APPENDICE D

### CODES UTILISÉS DANS L'ANALYSE DES PROCESSUS DE TRANSMISSION ET D'APPRENTISSAGE DU *VARNAM*

**A** : apprentissage de nouveau matériel  
**R** : répétition de matériel connu  
**Re** : reprise  
**Ré** : révision  
**Exp** : explication  
**Pré** : précision  
**Corr** : correction  
**Pré** : précision  
**O** : observation  
**C** : commentaire  
**?** : questionnement

#### **Pendant que j'observe :**

**dpd** : démonstration physique debout  
**dpa** : démonstration physique assise

#### **Pendant que j'exécute :**

**ipa** : indication physique assise (gestuelle, geste)  
**ipd** : indication physique debout (gestuelle, geste)  
**iv** : indication verbale (mots)  
**ivo** : indication vocale (sons)  
**it** : indication tactile  
**svo** : signe vocal (sons ou mot d'approbation ou de désapprobation)  
**svi** : signe visuel (geste d'approbation ou de désapprobation)

#### **Variables :**

**t** : *tala*  
**sol** : *solkattu*  
**sah** : *sahitya*  
**dt** : démonstration *tala*  
**dsah + t** : démonstration *sahitya* avec *tala*

**dsol + t** : démonstration *solkattu* avec *tala*

**dsva + t** : démonstration *svara* avec *tala*

**psah + t** : pratique *sahitya* avec *tala*

**psol + t** : pratique *solkattu* avec *tala*

**psva + t** : pratique *svara* avec *tala*

**nsah** : notation *sahitya*

**nsol** : notation *solkattu*

**nsva** : notation *svara*

# APPENDICE E

## EXTRAITS D'UNE GRILLE D'ANALYSE D'UN COURS

| Processus d'apprentissage<br>JUNIÉ ⇒ Corps de réception   | Processus de transmission<br>ROHINI ⇒ Corps de transmission  | JPG7-DE<br>21/04/2012<br>17h55 à 19h05<br>DVD-B SOIR |
|---|--|--|
| R. du début.  | Elle me dit de reprendre du début :<br>"So that you will have little perfec-<br>tion." ⇒ Pour elle l'abhinaya "it's<br>coming" ; mais elle souhaite que je<br>refine mon abhinaya avant d'aller<br>plus loin dans l'apprentissage. | 22:36<br>↓   |
| 25:44 - j'oublie "ta di nu ta di<br>mi ta" : dans la 3 <sup>e</sup> vitesse du<br>er juti.<br>© Malgré cet oubli, je vois que le<br>1 <sup>er</sup> juti est de mieux en mieux.<br>Je ne vois plus d'articulation entre<br>chaque petites sections mais plutôt<br>une longue phrase avec des nuances<br>en terme d'énergie. Tout est<br>plus fluide, chaque segment penche<br>un peu vers celui qui le<br>précède et le suit. | Sah + T + ipa  | 26:46  |
| R. Sah #1 + Attamettu<br>© Je suis d'accord avec Rohini : mon<br>abhinaya est en processus →  | Sah + Tala   | 26:47<br>↓<br>28:55<br>(14)                          |



il n'y a pas encore de "crystallisation" des sensations (bhava). Je sens qu'il y a un décalage entre mon mouvement et ce que je cherche à exprimer avec l'abhinaya. Par contre, je me rend sur la bonne voie. (C'est comme si d'une répétition à l'autre, j'arrive) à mieux sentir l'expression provenant du corps de Rohini - et ainsi je me sens de plus en plus connectée à elle. Il y a aussi une timidité "culturelle" qui fait que je peis résistante à plonger pleinement dans ce type d'expression. Mais j'ai confiance que cette timidité va s'estomper graduellement.

R. 2<sup>e</sup> jati + arudi + reculée lente  
Même chose que plus tôt → ma mémoire bloque quand il y a des changements de direction, mais les hésitations sont de courte durée.

SBH + Tala

28:56

15

| Processus d'apprentissage<br>Juki E → Corps de réception   | Processus de transmission<br>Rahini → Corps de transmission   | JPO7-DE<br>21/04/2012<br>17h55 à 19h05<br>DVA-B 5012        |
|--|---|---|
| R: sah #2  | Sah + tala + ipa + iv.  | 36:53   |
| <p>⑥</p> <p>Je trouve assez drôle l'idée d'avoir de la difficulté à exécuter l'éléphant qui ne touche avec la trompe. Il y a été un beau moment où les rires et la joie dans l'apprentissage viennent de tendre mon malaise de ne pas pouvoir résumer ce que Rahini essaie de m'apprendre.</p> <p>R: l'éléphant</p> <p>R: jusqu'à la fin Sah #2, Antimethu</p> | <p>DPB pour l'éléphant</p> <p>Elle arrête son chant pour me démontrer ce qu'elle veut.</p> <p>sah } elle utilise le tala<br/>iv } in and out car par moment<br/>ipa } elle a besoin de faire avec moi<br/>SVO } avec les deux bras.</p> | <p>31:56</p> <p>31:57</p> <p>↓</p> <p>35:35</p> <p>(16)</p> |

|   |   |                       |
|---|---|-----------------------|
| Pour, je bois de l'eau.   |   | 36:35                 |
| <p>⑦ 3<sup>e</sup> jati se penche nadai →</p> <p>elle dit que dans ce jati - tous les jati sont utilisés donc on parle de panche nadai →</p> <p>Je reprends par section et je pose des questions au besoin.</p> | <p>DPB: nouveau matériel</p> <p>Elle me montre debout et assise une petite section à la fois. Il y a des allers-retours entre son exécution et la mienne. Elle est fatiguée, retourne à sa chaise pour me démontrer assise.</p> | <p>↓</p> <p>45:48</p> |
| <p>Je prends le temps de récapituler le début de chaque jati</p> <p>R: 3<sup>e</sup> jati avec des arrêts et reprises.</p>  | SOL + tala  | 45:49                 |
| <p>⑧ de la suite des 3<sup>e</sup> jati</p> <p>Elle me démontre une fois ensuite je le fais avec elle.</p> <p>48:50 it pour mon bras gauche</p>   | DPB   | 49:35                 |
| R: 3 <sup>e</sup> jati - ce que je viens d'apprendre avec des arrêts et reprises.   | SOL + tala + ipa  | 50:10                 |
|   |   | ↓                     |
|   |   | 51:27                 |

## APPENDICE F

### QUESTIONNAIRES D'ENTREVUES

#### Questions pour les entrevues individuelles de type *standardized open-ended*

##### 1<sup>ère</sup> entrevue individuelle - Parcours et Expérience

Participante interviewée : Rohini R. Imarati.

Questions posées par : Julie Beaulieu.

Date et lieu de l'entrevue : à déterminer avec la participante.

Durée : 1 heure 30 minutes.

##### **1<sup>ère</sup> Partie**

1. Est-ce possible de connaître votre âge?
2. Pourriez-vous indiquer quelle est votre profession actuelle?
3. Pourriez-vous décrire votre parcours académique?
4. Pratiquez-vous une religion?
  - 4.1. Si oui, quels sont les éléments essentiels de votre religion auxquels vous vous référez dans votre vie?
5. Pourriez-vous préciser votre appartenance en termes de *varna* (caste)?

##### **2<sup>e</sup> Partie**

6. Pourriez-vous décrire le parcours qui vous a conduit à devenir maître de *Bharatanatyam* ?
7. Quels sont vos accomplissements professionnels dont vous êtes le plus fière?

8. Qu'est-ce que vous apporte le Bharatanatyam?

8.1. Dans votre vie personnelle?

8.2. Dans votre vie professionnelle?

### **3<sup>ème</sup> Partie**

9. Pourriez-vous nous parler de votre *guru* Monsieur Br. Thulasiram?

9.1. Comment avez-vous fait sa connaissance?

9.2. Pourquoi est-ce celui que vous avez choisi comme *guru*?

9.3. Selon vous, quelles sont les responsabilités d'un *guru*?

10. Comment décririez-vous la relation que vous aviez avec Monsieur Br. Thulasiram?

10.1. Comment se déroulaient les cours auprès de Monsieur Br. Tulasiram?

10. 2. Qu'est-ce qu'il vous a légué de plus précieux?

### **2<sup>ème</sup> entrevue individuelle - Relation *Guru-Shishya* et Apprentissage**

Participant interviewée : Rohini R. Imarati.

Questions posées par : Julie Beaulieu.

Date et lieu de l'entrevue : à déterminer avec la participante.

Durée : 1 heure 30 minutes.

1. Pourriez-vous expliquer en quoi consiste aujourd'hui votre rôle de maître de *Bharatanatyam*?

2. Quelles sont d'après vous les obligations d'un *shishya* à l'égard de son *guru*?

2.1. À votre avis, quelles sont les qualités essentielles que doit détenir un *shishya*?

2.2. Pourriez-vous décrire en quoi consiste l'attitude idéale d'un *shishya*?



- 2.3. Quels sont pour vous les éléments essentiels que doit apprendre un *shishya*?
3. Quelles sont d'après vous les obligations d'un *guru* à l'égard de son *shishya*?
  - 3.1. À votre avis, quelles sont les qualités essentielles que doit détenir un *guru*?
  - 3.2. Pourriez-vous décrire en quoi consiste l'attitude idéale d'un *guru*?
  - 3.3. Quels sont pour vous les éléments essentiels que doit enseigner un *guru*?
4. Comment décririez-vous la façon dont vous enseigner?
  - 4.1. Qu'est ce qui est important pour vous dans une relation avec un étudiant?
  - 4.2. Comment enseigner à une *shishya* (étudiante) étrangère, non-indienne, devient une expérience différente?
  - 4.3. Quelles sont les étapes que vous jugez essentielles durant le processus d'apprentissage?

## APPENDICE G

### EXEMPLE D'UN VERBATIM D'ENTREVUE

#### **2<sup>nd</sup> individual interview – The *Guru-Shishya* relationship and the learning**

Interviewed participant: Rohini R. Imarati

Questions asked by: Julie Beaulieu

Date and place of the interview: 15-06-2012, Dharwad (Karnataka, India)

Length: 55 minutes 1 second

**Julie:** Ok, first question: Could you explain your present role as a master of *Bharatanatyam*?

**Rohini:** Present role as a master of *Bharatanatyam* means, present role means? What I want to do?

**Julie:** In your function at the moment, in present what is your function? What is your... what you have to do?

**Rohini:** To do, yes, yes, yes. At present I wanted to do *arangetram*. Is it ok?

**Julie:** Yes.

**Rohini:** *Arangetram*. In that I should concentrate very much and my student should concentrate very much and the present ambition is the *arangetram* should be in a good way. And my present role in the profession, as a dance teacher, I should teach

my students very... I should teach with full hearth and they should learn very neatly and they should perform very, in a good manner. And the students should be very obedient to me. And my aim is to bring the children with the good opinion, with good behavior and they should talk to the elders very respectfully like that my present ambition and my present role is like that.

**Julie:** Ok. According to you, what are a *shishya*'s obligations towards his or her *guru*?

**Rohini:** *Shishya*'s...

**Julie:** obligations or what are the obligations of a *shishya*?

**Rohini:** Obligations or qualities?

**Julie:** Qualities...

**Rohini:** Ya, both are same.

**Julie:** Yes.

**Rohini:** Here obligations means... obligations, I don't have any obligation means no? Obligations is exactly meaning is like that.

**Julie:** Ok.

**Rohini:** Ok? What is the quality of the student should be with guru. The qualities of the student should be, he or she, should be very dedicated and they should have interest to learn and they should very respect to the guru, to their guru. They should give respect to their guru and they should learn with full concentration and they should be good student of a guru.

**Julie:** Ok, and what is a good student?

**Rohini:** Good student is...

**Julie:** For you?

**Rohini:** Goods student's means they should be very obedient in my opinion as I give respect to my Madame and I was giving very dedicated and obedient to my guru, late guru Tulasiram and now present guru is B. Bhanumati. I wish always the students should be like this because when we learn the classical dance, any art like music, tabla, any art if we learn no, in that we learn, we have obediency, obediency and dedication and we talk to the elders in... politely, very politely. Like that, the student should be like that. Then what she learns or he learns, it will be helpful for them. If they are dedicated and if they are listening to the guru and they have belief on their guru, then these are qualities they should have.

**Julie:** So my next question is exactly the same (pires). Because I'll tell you the question; in your opinion, what essential qualities should a *shishya* have? So...

**Rohini:** Same thing.

**Julie:** Same thing. Ok now, could you describe the ideal attitude of a student?

**Rohini:** Attitude.

**Julie:** Like imagine in your class when the *shishya* is there, what kind of attitude is ideal to learn?

**Rohini:** What kind of attitude she should have to learn or ideal?

**Julie:** The ideal attitude of the student in front of you when the student is coming in your class.

**Rohini:** Class, ok.



**Julie:** So can you describe this ideal attitude to learn.

**Rohini:** Ya. I have all types of students. Like one is very dedicated that she thinks I am her ideal. That she should be like me. And one... some students are coming from their parents force some are coming with their interest and some are very interested like Sushmita, Navya they are very interested and the want to be a, achieve something in dance. So I'm having all types of students.

**Julie:** But in your opinion, what is the good attitude to cultivate to learn.

**Rohini:** Good attitude to cultivate to learn is, first thing is they should listen to their guru, they should be very dedicated when they come to class and they should be punctual for the class, punctual for the class and they should talk politely with the guru and to even elders. And they should be, have the attitude of helping their friends like if they are senior they have to teach if the junior are not knowing anything they have to teach them. They should have that attitude, helping attitude.

**Julie:** Ok.

**Rohini:** With full heart.

**Julie:** What do you believe are the essential elements a *shishya* must learn?

**Rohini:** Same, all are almost same questions resembling no?

**Julie:** Yes. But this question is maybe more on the aspects of the arts.

**Rohini:** Aspects of the art.

**Julie:** But what are, because we are naming many things, but what are the essential?

**Rohini:** In India we are having so many cultures. Like so many cultures. Like so many cultures. Like cultural... ya, so many cultures like singing, dancing, playing tablas, santoor, so many, so many I cannot tell. Ok?

## APPENDICE H

### STRUCTURE DU VARNAM (BHUVANA SUNDARANA)

#### PURVANGA (1<sup>ère</sup> partie)

Introduction (*Pallavi/Anupallavi*)

Entrée marche, yeux, reculée, avancée

*Nrtta*

1<sup>er</sup> *tirmana*: *trikala jati*

*Aridhi* et reculée lente (*Pallavi/Anupallavi*)

*Nrtya*

1<sup>ère</sup> section d'*abhinaya* : *pallavi/anupallavi* (4 actions)

BHUVANA SUNDARANA KARI TARE NEERE (*Pallavi*)

Amène-le moi, le Seigneur de la terre;

NAVALAVANYANE DAYABINITU TORANE (*Anupallavi*)

Que cesse son indifférence et qu'Il me rejoigne enfin.

Action #1: le monde

Action #2: Krishna avec flûte et plume de paon

Action #3: trois niveaux du monde, Krishna aux cheveux frisés

Action #4: telle l'abeille qui butine la fleur, je ne veux être séparée de Krishna

*Tatti mettu* avec *abhinaya*

Reculée rapide

*Nrtta*

2<sup>ème</sup> *tirmana*

*Aridhi* et reculée lente (sur le *sahitya* suivant)

*Nrtya*

2<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : 1<sup>er</sup> *carana* (9 actions)

NEENE GATI ENDU NERE NAMBIDAVARA

TANE TANENDU KAYVA KARUNANE

Je sais qu'Il répond à l'appel de tous ceux qui ont foi en Lui

Action #1: le protecteur  
 Action #2: je me jette à ses pieds  
 Action #3: l'éléphant qui se baigne  
 Action #4: le crocodile qui attaque l'éléphant  
 Action #5: Vishnu (Krishna est l'un des 10 avatars de Vishnu) vient sauver l'éléphant  
 Action #6: Draupadi demande l'aide de Krishna  
 Action #7: le méchant roi tire sur le sari de Draupadi pour l'humilier  
 Action #8: Krishna tisse un sari infini et l'envoi des cieux à Draupadi pour sauve son honneur  
 Action #9: Draupadi remercie Krishna et s'incline devant lui

*Tatti mettu avec abhinaya*  
 Reculée rapide

*Nrtta*  
 3<sup>ème</sup> *tirmana*  
*Aridhi* et reculée lente (sur le *sahitya* suivant)

*Nrtya*  
 3<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : 2<sup>ème</sup> *carana* (2 actions)  
 ODEYANAVAR MUJILETTARAKE NINTANAVA  
 PODAMIYA TADAVANE MANDARO DHARANE  
 Aussi grand que les montagnes, Il est celui qui contrôle le vent!

Action #1 : Vamana, le nain (l'un des 10 avatars de Vishnu) devient géant et Vahara (l'un des 10 avatars de Vishnu) sauve Bhumi Devi, la déesse Terre  
 Action #2 : 3<sup>e</sup> pas de Vamana et Vahara sauve Bhumi Devi, la déesse Terre

*Tatti mettu avec abhinaya*  
 Reculée rapide

*Nrtta*  
 4<sup>ème</sup> *tirmana*  
*Aridhi* et reculée lente (sur le *sahitya* suivant)

*Nrtya*  
 4<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : 3<sup>e</sup> *carana* (4 actions)  
 MAYA JALA VENO NANARIYE MANINI  
 MARANA SHARADIRITAKE MANADI MARUGUTIHE  
 Je ne saurais comprendre la puissance de ce charme;  
 Chère amie, je crois que mon coeur a été touché par la flèche du dieu Amour (Kama/Mara).

Action #1 : Quel tour joue-t-il avec moi Oh! Sakhi?  
 Action #2 : Krishna taquin yeux  
 Action #3 : Krishna taquin fleur  
 Action #4 : Krishna magicien avec les cendres



*Tatti mettu avec abhinaya*  
Reculée rapide

*Nrtta*  
*chitte svava*  
Aridhi et reculée lente (*Pallavi/Anupallavi*)

*Nrtya*  
5<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : *chitte svava* avec *sahitya* (6 actions)  
KANBE KANBE NENDU HATOREYE MANA TANGALI OORI OORI YAGE  
AGALIRADE AREGALIGE SIRIRAME ENDEDIHALU AVANODALENALE  
NENDU NONDU BENDU HONNADIYANANBI ENNODEYANA BALISARE  
SERI RANGANA MAREVENONDOKSHANA SUKHIYAGI  
BHRAME-NEEGI BALALIHE  
Je brûle d'envie à l'idée de le retrouver,  
Même la fraîcheur de la brise ne peut me soulager.  
Épuisée, je n'ai qu'un seul souhait; me reposer dans les bras de mon Seigneur Ranga et ne  
faire qu'un avec celui en qui réside le valeureux Rama.

Action #1 : Je cherche Krishna, vent lent  
Action #2 : Je cherche Krishna, vent rapide  
Action #3 : Je ne veux pas être séparée de Krishna, pas même une seconde,  
Lakshmi variante 1  
Action #4 : Je ne veux pas être séparée de Krishna, pas même une seconde,  
Lakshmi variante 2  
Action #5 : Je pleure me souvenant de lui, je souhaite partir auprès de lui  
Action #6 : J'ai rejoint mon Nayaka, j'oublie tout pour un instant, je réalise que ce  
n'était qu'un rêve, je suis triste

*Tatti mettu*  
Aridhi et reculée lente (*Pallavi/Anupallavi*)

Transition vers l'*uttaranga* (*Pallavi/Anupallavi*) 2<sup>ème</sup> vitesse  
3 poses : Krishna avec flûte et plume de paon, Krishna flûte à une main, Krishna flûte à deux  
mains.

# UTTARANGA (2<sup>ème</sup> partie)

Introduction (*sahitya* du *carana* suivant)

Reculée lente, yeux, avancée grand pas, reculée rapide

*Nrtta*

*Tirmana*

*Arudi* et reculée lente (*sahitya* du *carana* suivant)

*Nrtya*

1<sup>ère</sup> section d'*abhinaya* : *carana* (3 actions)

RAASA KE-LI MOHANANE NARTANA GOPALA KRISHNA

J'ai entendu les *Raasa* de Mohana,

Vu les danses des Gopika et de Krishna.

Action #1 : Dandia

Action #2 : danse mains dans les mains (dos à face)

Action #3 : danse mains dans les mains (face à face)

*Tatti mettu* avec *abhinaya*

Tour, pose Krishna flûte à deux mains (*sahitya* du *carana*)

*Nrtta*

*Ettugadesvara* #1

*Aridhi* et reculée lente (*sahitya* du *carana*)

*Nrtya*

2<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : *ettugadesvara* #1 avec *sahitya* (2 actions)

VRAJA KANNEYARA NOOPURADA DHWANI GOODE

J'ai entendu le son des cloches aux chevilles des jeunes filles.

Action #1: Krishna qui baratte le beurre, son des cloches des Gopika

Action #2 : Krishna qui se balade avec les Gopikas, son des cloches des Gopika

*Tatti mettu* avec *abhinaya*

Reculée rapide (*sahitya* du *carana*)

*Nrtta*

*Ettugadesvara* #2

*Aridhi* et reculée lente (*sahitya* du *carana*)

*Nrtya*

3<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : *ettugadesvara* #2 avec *sahitya* (2 actions)

AHUNNIME BELAGE TAMPEREYE YAMUNE

MURALI NINADISE KUNJA VANADI

Là où les sons enchanteurs de la flûte embrassent la beauté de la pleine lune;

Action #1: lune dessinée, Yamuna, Krishna joue de la flûte dans le jardin

Action #2 : lune pointée, Yamuna, Krishna joue de la flûte dans le jardin

*Tatti mettu avec abhinaya*

Reculée rapide (*sahitya* du *carana*)

*Nrtta*

*Ettugadesvara* #3

*Aridhi* et reculée lente (*sahitya* du *carana*)

*Nrtya*

4<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : *ettugadesvara* #3 avec *sahitya* (3 actions)

ARALI KENDAVARE SHUKAPIKA OLIYE

ALLI MAYURA GIRI CHAKORA NALIYE

DUNBI TUMBIRUVA TULASIDHARANA

NENENENEDU PULAKAANKITALADE

Là où poussent les lotus et où chantent les oiseaux;

Là où le paon danse et les abeilles bourdonnent;

Dans ce lieu idyllique chanté par Tulsidas, je suis transportée au comble du bonheur.

Action #1: le lotus fleurit, les oiseaux chantent, le paon danse

Action #2 : le lotus fleurit, les oiseaux chantent, le paon danse et tourne

Action #3 : abeilles butinent le tulasi, tulasi mala, je suis dans son rêve, je me remémore Krishna, celui qui porte le tulasimala et je me sens romantique.

*Tatti mettu avec abhinaya*

Reculée rapide (*sahitya* du *carana*)

*Nrtta*

*Ettugadesvara* #4

*Aridhi* et Reculée lente (*sahitya* du *carana*)

*Nrtya*

5<sup>ème</sup> section d'*abhinaya* : *carana* (3 actions)

RAASA KE-LI MOHANANE NARTANA GOPALA KRISHNA

J'ai entendu les *Raasa* de Mohana,

Vu les danses des Gopika et de Krishna.

Action #1 : Dandia

Action #2 : danse mains dans les mains (dos à face)

Action #3 : danse mains dans les mains (face à face)

*Tatti metu avec abhinaya*

Pose finale

## APPENDICE I

### EXEMPLES DES DESSINS DE CAROLE VIALLET



Dessin 1





Dessin 2

## APPENDICE J

### PHOTOS DE LA PRESENTATION DU *VARNAM*

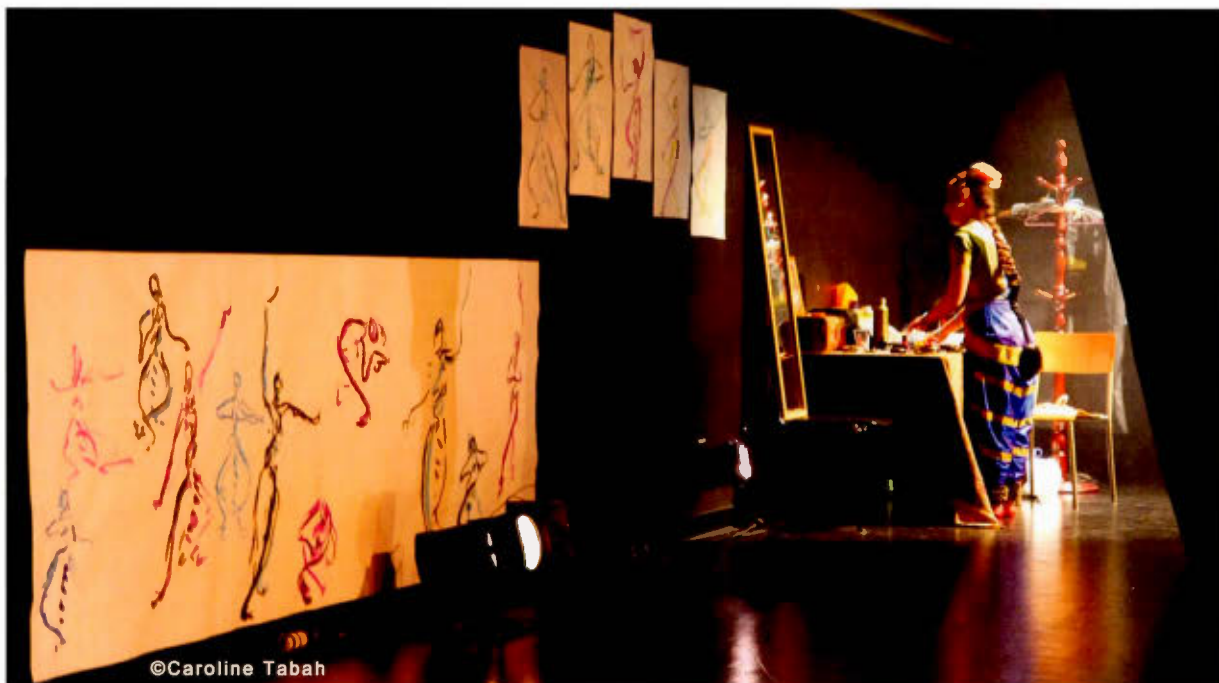


Photo 1 : installation lors de l'entrée des spectateurs



Photo 2 : dernières minutes de ma préparation



Photo 3 : ouverture du cœur après l'*aridhi*

## LISTE DES RÉFÉRENCES

- Angers, M. (1996). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines* (2<sup>e</sup> éd.). Anjou : Éditions CEC.
- Balasaraswati. (1978). On Bharata Natyam. *Dance Chronicle*, 2(2), 106-116.
- Bansat-Boudon, L. (2004). *Pourquoi le théâtre?: La réponse indienne*. Paris : Mille et une nuits.
- Beaulieu, M. (2010). Notes de cours inédites (DAN 8001: Séminaire d'initiation à la recherche). Dans Université du Québec à Montréal (Éd.). Montréal.
- Bell, C. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. New York : Oxford University Press.
- Bouraoui, H. (2005). *Transpoétique: Éloge du nomadisme*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bruneau, M. et L. Burns, S. (2007). Se faire praticien réflexif: Tracer une route de recherche en art. Dans M. Bruneau et A. Villeneuve (dir.), *Traiter de recherche création en art: Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (p.153-181). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Buono, A. (2011). Le transculturalisme: De l'origine du mot à "l'identité de la différence" chez Hédi Bouraoui. *Revue internationale d'études canadiennes* (43), 7-22.
- Chakravorty, P. (2004). Dance, pleasure and indian women as multisensorial subjects. *Visual Anthropology*, 17(1), 1-17.
- Chatterjea, A. (1996). Training in indian classical dance: A case study. *Asian Theatre Journal*, 13(1), 68-91.
- Chazaud, J. et Boucaud, M. (2004). *La spiritualité en perspectives: Rencontres interdisciplinaires (neuropsychologie, psychiatrie, médecine, psychologie, philosophie, histoire, pratiques)*. Paris : L'Harmattan.
- Chenet, F. (2008). Du spirituel dans l'art selon les théories de l'expérience esthétique. Dans F. Blanchon (dir.), *La question de l'art en Asie orientale* (p. 23-60). Paris : PUPS.



- Chevrier, J. (2010). La spécification de la problématique. Dans B. Gauthier (dir.), *Recherche sociale: De la problématique à la collecte des données* (5<sup>e</sup> éd.) (p. 53-88). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Craig, P. (1988). *La méthode heuristique: Une approche passionnée de la recherche en science humaine* (D. Haramein, trad.). Boston University, Graduate school of Education. (Original publié en 1978)
- Daumal, R. (2009). *Bharata: L'origine du théâtre, la poésie et la musique en Inde*. Paris : Gallimard.
- Dépelteau, F. (2003). La démarche d'une recherche en sciences humaines: de la question de départ à la communication des résultats. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Erny, P. (1994). La notion de rite de passage. Dans *Rites de passage d'ailleurs, ici, pour ailleurs* (p. 21-29). Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguic (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Framm, B. (2010). *American Devadasis: Finding and losing self through the practice and performance of indian classical dance* (mémoire de maîtrise inédit). Sophia University, Palo Alto.
- Fratagnoli, F. (2010). Revenir aux Devadasis: Vers une historiographie postcoloniale des danses de l'Inde. Dans I. Launay et S. Pagès (dir.), *Mémoires et histoire en danse* (p. 385-401). Paris : L'Harmattan.
- Fratagnoli, F. (2014). Repenser les « croyances » sur la scène indienne contemporaine. *Recherches en danse*, 2-12. Consulté à l'adresse <http://danse.revues.org/752>
- Gaston, A.-M. (1996). *Bharata Natyam from temple to theatre*. New Delhi : Manohar.
- Goguel d'Allondans, T. (1994). Rites de passage. Dans *Rites de passage d'ailleurs, ici, pour ailleurs* (p. 11-17). Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Goguel d'Allondans, T. (2002). *Rites de passage, rites d'initiation: Lecture d'Arnold van Gennep*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

- Gupta, R. K. (2000). *A yoga of Indian classical dance: The yogini's mirror*. Rochester : Inner Traditions.
- Higgins, J. B. (1973). *The Music of Bharata Natyam* (thèse de doctorat inédite). Wesleyan University.
- Humeau, M. (2004). Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep. *Esprit critique*, 6(3), 235-239.
- Janakiraman, S. R. (1977). The significance of the division of pallavi, anupallavi and charana in musical composition. *The journal of the Madras Music Academy*, XLVIII, 128-138.
- Katrak, K. (2008). The gestures of Bharata Natyam. Dans C. Noland et S. A. Ness (dir.), *Migrations of gesture* (p. 217-240). Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Kersenboom, S. C. (1987). *Nityasumangalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi : Motilal Banarsidass.
- Kersenboom, S. C. (2008). Marabu, the inherent flexibility of the karnatak tradition: The Exemple of Bharatanatyam. Dans I. Viswanathan Peterson et D. Soneji (dir.), *Performing Pasts: Reinventing the Arts in Modern South India*. New Delhi : Oxford University Press.
- Kersenboom, S. C. (2010). The Traditional Repertoire of the Tiruttani Temple Dancers. Dans D. Soneji (dir.), *Bharatanatyam: A reader* (p. 53-68). New Delhi : Oxford University Press.
- Knight JR., D. M. (2010). *Balasaraswati: Her art and life*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Laplandine, F. (2010). *La description ethnographique*. Paris : Armand Colin.
- Laplandine, F. et Nouss, A. (1998). *Le métissage*. Paris : Flammarion.
- Leão, M. (2002). *La présence totale au mouvement*. Éditions Point d'Appui : Paris.
- Leduc, D. (2005). La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse. *Recherches Qualitatives*, 25(1), 9-24.

- Leucci, T. (2008). L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle: Le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvaṇār. *Rivista di Studi Sudasiatici*, 3, 49-83.
- Massé, J. (1994). *La dimension rituelle de la danse* (mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Montréal.
- Maya. (2009). *Lumière de l'Inde du Sud: Voyage dansé au cœur des temples*. Arras : Éditions Degeorge.
- Meduri, A. et Spear, J. (2004). Knowing the dancer: East meets west. *Victorian Literature and Culture*, 32(2), 435-448.
- Ménard, G. (1999). *Petit traité de la vraie religion*. Montréal : Liber.
- Morris, R. (2006). Architectonic Composition in South Indian Classical Music: The "Navaragamalika Varnam". Dans M. Tenzer (dir.), *Analytical Studies in World Music* (p. 303-331). New York : Oxford University Press.
- Nouss, A. (2002). Métissage, transculture et singularité. Dans P. Ouellet (dir.), *Politique de la parole. Singularité et communauté* (p. 99-112). Montréal : Trait d'union.
- Olivier, L., Bédard, G. et Ferron, J. (2005). *L'élaboration d'une problématique de recherche: Sources, outils et méthode*. Paris : L'Harmattan.
- Patton, M. (1990). *Qualitative evaluation and research methods* (2<sup>e</sup> éd.). Newbury Park : Sage publications.
- Ramakrishna, L. (1991). *The varnam: A special form in Karnatak music*. New Delhi : Harman Publishing House.
- Ramaswamy, A. (2012). *Natya Yoga: The Yoga of Bharatha Natyam* (thèse de doctorat inédite). Institute of Integral Studies, California.
- Rey, A. (1992). Dictionnaire historique de la langue française. Dans L. Robert (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Sarabhai, M. (2009). *The Voice of the Heart: An autobiography*. Ahmedabad : Darpana.

- Savelyeva, N. (2012). *Varnam in Bharatanatyam Margam*. Consulté à l'adresse [http://www.natyam.ru/rvarnam\\_contents.html](http://www.natyam.ru/rvarnam_contents.html) - title
- Schwartz, S. L. (2004). *Rasa: Performing the divine in India*. New York : Columbia University Press.
- Segalen, M. (2009). *Rites et rituels contemporains* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Armand Colin.
- Sharma, S. (2010). Notes de cours inédites (RELG 363: Religion and the Arts in India). Dans Université McGill (Éd.). Montréal.
- Sindzingre, N. (2006). Rites de Passage. Dans *Encyclopédie Universalis*. Consulté le 18 mars 2012 à l'adresse <http://www.universalisedu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/rites-de-passage/>
- Soneji, D. (2012). *Unfinished gestures: Devadāsīs, memory, and modernity in South India*. London : University of Chicago Press.
- Soneji, D. (2010). *Bharatanatyam: A reader*. New Delhi : Oxford University Press.
- Stchoupak, N. (1987). *Dictionnaire sanskrit-français* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient.
- Subrahmanyam, S. (2012). Cultural aspects of the late precolonial order. Dans *Encyclopedia Britannica*. Consulté le 8 décembre 2012 à l'adresse <http://www.britannica.com>
- Subramanian, L. (2008). Embracing the Canonical: Identity, Tradition, and Modernity in Karnatak Music. Dans I. V. Peterson et D. Soneji (dir.), *Performing pasts : reinventing the arts in modern South India* (p. 43-70). New York : Oxford University Press.
- Tremblay, M. (2005). Le vécu du corps et la spiritualité selon l'expérience de danseurs contemporains. Consulté le 5 mars 2012 à l'adresse <http://www.csd-sced.ca/English/Resources/PDF%203%20Martyne.pdf>
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiancailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* Paris : Picard.



- Vatsyayan, K. (1963). Notes on the Relationship of Music and Dance in India. *Ethnomusicology*, 7(1), 33-38.
- Vatsyayan, K. (1967). The Theory and Technique of Classical Indian Dancing. *Artibus Asiae*, 29(2/3), 229-238.
- Vatsyayan, K. (1997). *The square and the circle of the indian arts* (2<sup>e</sup> éd.). New Delhi : Abhinav Publications.
- Venkataraman, L. (1994). Transcending the Cultural Divide. *TDR*, 38(2), 81-88.

## Crédits et remerciements

**Interprète et chercheur :** Julie Beaulieu  
**Chorégraphie :** Natyachar B. Bhanumati  
**Transmission :** Vidwan Rohini R. Imarati

### Musiciens :

**Nattuvangam et chant :** Vidwan Rohini R. Imarati  
**Chant:** Vani Udupi  
**Mridangam :** Vidwan Sri R. Purushottam  
**Flûte :** Vidwan Sri Venupopal  
**Mixage et mastering :** Jonathan Voyer

**Dessins :** Carole Viallet

**Éclairages :** Karine Gauthier

**Technique :** Sylvie Nobert

**Chargé de projet :** Alain Bolduc

**Technicienne en Travaux Pratiques :** Éliane Marie-Laure Cantin

**Traduction du poème :** Deepa.G.Subramanya et Jonathan Voyer

**Directrice de recherche :** Marie Beaulieu

**Membres du jury :**

Marie Beaulieu

Geneviève Dussault

Isabelle Miron

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche-interprétation visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.

Je tiens à remercier de tout mon cœur ma *guru* Rohini, Marie, tous les professeurs et le personnel du département de danse, Carole, Udaya, Ève, Ivana et Jonathan.

Le Département de danse de l'UQAM  
présente



**L'expérience transculturelle d'un varnam:  
de l'apprentissage à la présentation**

**Mémoire-interprétation de Julie Beaulieu**

2, 3, 4 mai à 19h00  
5 mai à 15h00

Pavillon de danse / Piscine-théâtre  
840 Cherrier

# L'expérience transculturelle d'un varnam

Chers membres du jury, cher public,

Bienvenue à cette présentation du volet pratique de mon projet de recherche *L'expérience transculturelle d'un varnam : de l'apprentissage à la présentation*. Ce projet, réalisé dans le cadre du programme de maîtrise en danse, porte sur ma pratique d'interprète en *Bharatanatyam*. Tout au long du processus qui se poursuit avec cette présentation, je cherche à comprendre comment l'expérience transculturelle d'un *varnam*, de l'apprentissage en Inde jusqu'à sa présentation au Québec, agit sur ma pratique d'interprète en danse.

## Le varnam

Le *varnam* est considéré la pièce maîtresse en *Bharatanatyam*; la composition chorégraphique la plus complexe et la plus longue du répertoire. On y retrouve des sections de danse pure (*nritta*) nommées *jati* ou *ettugadesvara* en alternance avec des sections de danse interprétative (*nrtiya*). Le *varnam* que j'interpréterai a été appris en Inde auprès de ma *guru* Madame Rohini R. Imarati. Il met en scène un poème chanté en l'honneur du Dieu Krishna. La tension dramatique, intrinsèque au poème, provient du fait que l'héroïne (*nāyika*) est temporairement ignorée par Krishna (son héros ou *nāyaka*). Dans les sections de danse interprétative où la pantomime (*abhinaya*) domine, j'incarne par moments la *nāyika* qui réclame la présence de son héros alors qu'à d'autres moments, je suis la narratrice qui relate les gloires de Krishna.

Le volet pratique du mémoire-interprétation se veut un moment de partage autour de mon questionnement et de l'évolution de ma pratique d'interprète à travers l'expérience transculturelle d'un *varnam*. Merci d'être présent, car sans vous il n'y aurait de partage...

Julie Beaulieu  
29 avril 2013

# Poème chanté

**Bhuvana Sundarana**

Paroles: Dwaraki Krishna

Raga: Khamach

Tala: Adi

Amène-le moi, le Seigneur de la terre;  
Que cesse son indifférence et qu'Il me rejoigne enfin.  
Je sais qu'Il répond à l'appel de tous ceux qui ont foi en Lui.  
Aussi grand que les montagnes, Il est celui qui contrôle le vent!  
Je ne saurais comprendre la puissance de ce charme;  
Chère amie, je crois que mon cœur a été touché par la flèche du dieu  
Amour (Kama/Mara).

Je brûle d'envie à l'idée de le retrouver,  
Même la fraîcheur de la brise ne peut me soulager.  
Épuisée, je n'ai qu'un seul souhait; me reposer dans le bras de mon  
Seigneur Ranga et ne faire qu'un avec celui en qui réside le  
valeuroux Rama.  
J'ai entendu les *Raasa* de Mohana,  
Vu les danses des Gopika et de Krishna.  
J'ai entendu le son des cloches aux chevilles des jeunes filles.  
Là où les sons enchanteurs de la flûte embrassent la beauté de la  
pleine lune;  
Là où poussent les lotus et où chantent les oiseaux;  
Là où le paon danse et les abeilles bourdonnent;  
Dans ce lieu idyllique chanté par Tulsidas, je suis transportée au  
comble du bonheur.

\* Après la présentation il y aura une pause de 15 minutes au cours de laquelle vous êtes invités à revoir les dessins. Suivra une courte discussion.